Zeitschrift für Popmusik ● Nr. 49 hfl 2,10 Sfrs. 2,40 / öS 16,– DM 2,– ● 3/73

Jetzt 56 Seiten Auf1. 80 000

SOUNDS

J 6858 E

MAGGIE BELL

BOB DYLAN „A New Morning?"

GENESIS

JETHRO TULL in Frankfurt

Der WESTCOAST-Mythos, eine leicht verklärte Erinnerung

phonogram

präsentiert, was klang und namen hat

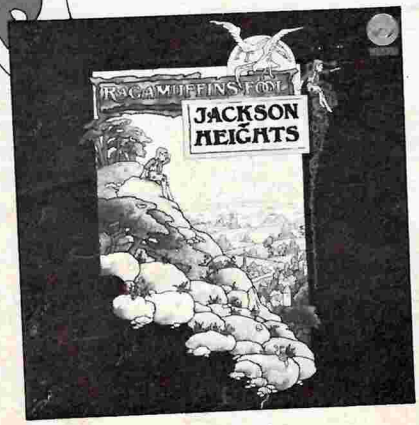
Die Soundvollen

STATUS QUO
„Piledriver"
LP 6360 082 DM 22,–

GENTLE GIANT
„Octopus"
LP 6360 080 DM 22,–

JADE WARRIOR
„Last Autumn's Dream"
LP 6360 079 DM 22,–

IAN CARR
„Belladonna"
LP 6360 076 DM 22,–



JACKSON HEIGHTS
„Ragamuffins Fool"
LP 6360 077 DM 22,–

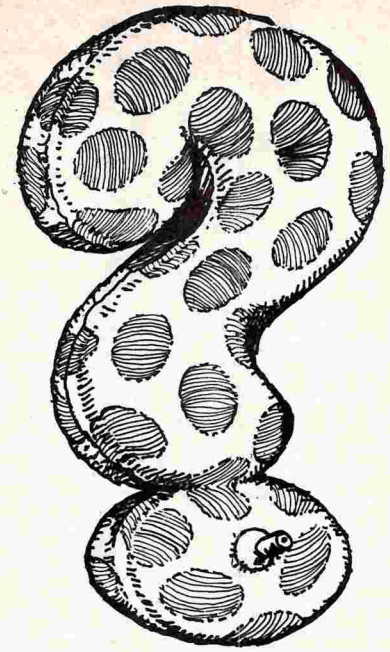
VERTIGO

In eigener Sache:

Bei SOUNDS tut sich wieder was. Zunächst einmal haben wir die Redaktion von Köln nach Hamburg verlegt, da hier auch die für eine Musikzeitung lebensnotwendigen Informationsquellen ansässig sind. Der zweite Punkt ist einschneidender. Jonas Porst ist nicht mehr SOUNDS-Verleger. An seine Stelle trat Max Amersberger, der schon seit einem halben Jahr im Verlag tätig ist.

Sein Gesprächspartner in Sachen SOUNDS ist jetzt der Syndikus des Photo-Porst Konzerns, der einige, unserer Meinung nach unberechtigte, Forderungen stellt. Es bleibt abzuwarten, ob Jonas Porst auf diesen Forderungen beharrt und damit die Existenz von SOUNDS ernsthaft gefährdet.

Wir werden auf jeden Fall weitermachen, weil wir der Meinung sind, daß der drittgrößte Schallplattenmarkt der Welt eine Zeitschrift wie SOUNDS braucht. Leider lassen sich bei diesen Umstellungen einige Verzögerungen in der Abwicklung der Verlagsgeschäfte nicht vermeiden. Wir bitten alle Abonnenten, Mitarbeiter und Leser, die Antwort auf ihre Briefe erwarten, um Verständnis. Weiterhin möchten



wir ankündigen, daß für Heft 4/73 (April) ein neuer SOUNDS-Schriftzug geplant ist. Also keine Panik, wenn ihr im nächsten Monat nicht das vertraute Schriftbild am Kiosk seht.

Bliebe abschließend zu sagen, daß uns in letzter Zeit viele positive und negative Leserbriefe erreichten. Neben Lob und Vorwürfen enthalten viele dieser Briefe, zwischen den Zeilen, die Frage nach unserer Integrität. Dazu möchte die Redaktion folgendes sagen. Es ist absolut unmöglich, SOUNDS ohne Anzeigen zu finanzieren, da die aus dem Verkauf erzielte Summe nicht die Unkosten deckt.

Aber aus den Anzeigen ergibt sich in keinem Fall eine größere Industrieabhängigkeit, wie ihr selber bei den letzten SOUNDS-Ausgaben feststellen könnt. Die Redaktion ist im Gegenteil der Ansicht, daß das Informationsniveau jeden Vergleich mit anderen Popzeitschriften oder älteren SOUNDS-Ausgaben standhält.

Wir steuern im Moment auf eine ausgeglichene finanzielle Basis zu. Diese bedeutet für uns größere redaktionelle Bewegungsfreiheit, die letzten Endes auch wieder der Zeitschrift zugute kommt. Außerdem haben wir im letzten halben Jahr die Produktionskosten soweit wie möglich gesenkt (das dünnere Papier ist eine Folge davon), so daß wir dieses Heft mit 56 Seiten drucken können.

Die Redaktion

In diesem Heft

Leserbriefe	*4*	
News	*6*	
Neue deutsche Popgruppen: Franz K.	*10*	*Winfried Trenkler*
Oben mit! Birtha und Fanny, die bekanntesten Mädchen-Gruppen der US-Rockszene	*12*	*Winfried Trenkler*
Der Westcoast-Mythos Eine leicht verklärte Erinnerung.	*14*	*Ingeborg Schober*
The scottish way of soul: Maggie Bell und Stone The Crows	*20*	*Bob Quinn*
Genesis: „Foxtrot" durch eine surreale Märchenwelt.	*24*	*Duncan Fallowell*
Ian Andersons totales Spektakel: Jethro Tull in Frankfurt	*25*	*Detto Dörbecker*
Bob Dylan, „A New Morning?"	*28*	*Anthony Scaduto*
Embryo: Wächst und gedeiht.	*34*	*Bernd Gockel*
„Musik ist für mich eine Form des Gebets" Ein Interview mit Popol Vuh	*35*	*Rainer Langhans*
Bücher / Film / TV	*38*	
Platten	*42*	
Scene	*51*	
Live	*52*	
Titelfoto:		*London Features International*

SOUNDS erscheint monatlich im SOUNDS-VERLAG, 2 Hamburg 20, Heilwigstraße 33, Tel.: 47 50 35 HERAUSGEBER: Max Amersberger. SOUNDS-REDAKTION: Jürgen Legath und Manfred Becker (Gestaltung) 2 Hamburg 20 Heilwigstraße 33, Tel.: 47 50 35 MITARBEITER: Duncan Fallowell (London), Lenny Kaye (New York), Frank Kofsky (Los Angeles), Leni Sinclair (Detroit), Ingeborg Schober (München): DRUCK: Auer-Druck GmbH, 2 Hamburg 1. NACHDRUCK nur mit Genehmigung des Verlages. GERICHTSSTAND: Hamburg. ANZEIGEN: Zur Zeit ist die Preisliste Nr. 8 gültig. DRUCKAUFLAGE: 80.000. VERTRIEB: Alleinvertrieb für BRD und West-Berlin V&A-Vertriebsgemeinschaft und Absatzberatung GmbH & Co. KG, 5 Köln 1, Weyerstr. 1, Tel.: 23 59 22.

LESER BRIEFE

Eine kurze Anmerkung zur Februar-SOUNDS:

Es hat mich überrascht, daß Ihr trotz der ganzseitigen Anzeige für TOMMY II doch meine Rezension über das „Starspektakel" gebracht habt.

Hätte ich von der Anzeige gewußt, wäre Euch das Manuskript bestimmt nicht zugegangen, aus einem einfachen Grund: ich hätte die Möglichkeit des Abdrucks gleich Null eingeschätzt! Insofern kann man den Abdruck der TOMMY-II-Kritik als Beitrag zur inneren Pressefreiheit ansehen. Seht Euch zum Vergleich mal die Rezension in Februar-MUSIK-EXPRESS an! Darüber kann man schon fast nicht mal mehr lachen . . .

Hans Jürgen Richter, Nieder-Olm

★ ★ ★

Mir wird es langsam zu blöd, solche Artikel wie „Die Kosmische Reise" in SOUNDS Nr. 46 zu lesen. Winfried Trenkler scheint hochpotentiellen Mist, wie ihn z. B. Ash Ra Tempel spielen, als „deutsche Progressivität" zu verstehen. Und ein solches Konglomerat kosmischen Blödsinns (Schulze. Ash Ra Tempel, Tangerine Dream. Popul Vuh), dessen Interpreten durch elektronische Spielereien ihr fehlendes musikalisches Können vertuschen, stellt eine „Empfehlung von SOUNDS" dar. Laßt doch mal den deutschen Musikkram weg, der so und so nur aus Plagiaten und Kitsch besteht – es sei denn, Ihr widmet Euch der Jazz-Szene um so ausführlicher. Hier wären besonders Volker Kriegel und Dave Pike Set zu nennen, von denen ich bei Euch noch nie etwas Ausführliches gelesen habe.

Karl-Heinz Lienert, Oberaußem

★ ★ ★

Betrifft: Plattenkritik von Werner Panke in 10/72 über die Doppel-LP von Mose Allison. Panke versteht nicht, was (wörtlich) „dieser Wicht unter den anderen Giganten (gemeint ist die Plattenserie „Jazz-Giants" mit Giganten wie Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus etc.) zu suchen hat", dann ist er erstaunt darüber, daß Pete Townshend von den Who einige Zeilen dazu schrieb, er unterstellt also dem Who-Gitarristen, daß dieser moderne Jazzmusik nicht beurteilen kann (ein Vorurteil), dann schreibt er noch lapidar, daß für ihn die Ansicht Townshends, nach dem Allison wie Cow Cow Davenport spielen soll, kein Grund zur Aufregung sei. Das ist die ganze Kritik, knappe zehn Zeilen. Man erfährt überhaupt nichts von der Musik, vielmehr hat man den Eindruck, daß Panke, als er den Namen Allison las, die Platte gar nicht angehört hat. Das ist schon eine deftige Portion Arroganz. Überhaupt eine Plattenkritik mit dem Argument abzutun, was dieser Wicht hier zu suchen hat, ist der Gipfel der Gehäßigkeit und Intoleranz. Warum sagt Werner Panke nichts über die Musik? Nur weil er nicht in diese Garde hineinpaßt? Was versteht er überhaupt unter Wicht in diesem Zusammenhang? Etwa weniger bekannt oder musikalisch wertloser? *Ludwig Marb, Ingolstadt*

★ ★ ★

Anfang September kriegte ich zum ersten Male Sounds in die Hände. Bin fast ausgeflippt! Daß es sowas im deutschen Blätterwald gibt!!! Was mache ich? Kratze 20,– zusammen (von meinem mickrigen Schülertaschengeld) für ein ABO ab 1.10.72. Oktoberausgabe war schon am 1.12. hier. Novemberausgabe? Ich warte! Endlich am 6./7. rum kommt sie. Dezemberausgabe? Ich warte immer noch. Schöne Scheiße! Mittlerweile sehe ich, daß die ganzen Zeitungsshops in unserem Kaff Sounds endlich zum Verkauf haben. Werde ganz geil drauf. Ich denke: Wart ab, kommt bald mit Onkel Briefträger. Heute waren die Entzugserscheinungen zu stark: 2 DM neu investiert und gekauft: Inhalt: Fantastic! Vertrieb: Fürn Arsch! Bessert Euch. Ich warte übrigens noch immer!! *Kobi Dall, Koblenz*

★ ★ ★

Es stimmt nicht ganz, was in den News von SOUNDS 1/73 auf Seite 7 in der Meldung über Medusa steht. Da heißt es nämlich, daß sich die Formation von mir getrennt habe. Das ist ein kleiner Übertragungsfehler. Mit Schreiben vom 20. September 1972 an den Bandleader von Medusa habe ich den Künstlerexklusivvertrag mit dem Mannheimer Quintett gekündigt, weil die künstlerische Qualität der Gruppe nicht ausreichte, eine weitere Single oder gar eine LP zu produzieren. Gleichzeitig sah auch CBS, mit der ich einen Produktionsübernahmevertrag abgeschlossen hatte, von weiteren Medusa-Veröffentlichungen ab.

Hans Peter Schreiner, Ludwigshafen

★ ★ ★

In der letzten Zeit habe ich selten ein so angenehmes Gefühl gehabt wie in dem Moment, als ich das SOUNDS-Dezemberheft durchlas. Zuerst das neue Format und dann beispielsweise die beiden großen Aufsätze über Lennon und die „Himmelsmusiker" – wenn das so weitergeht, habt Ihr aus diesem bis dahin nur munteren Blättchen etwas Ernstzunehmendes gemacht, das im Ganzen so etwa nach Konkret riecht. Die diesmal bereits angeschlagenen Themen und die Art, wie sie abgehandelt werden, reichen eben tiefer als nur bis an die Oberfläche und machen deshalb Ein- und Durchblicke frei, wie sie mir so wesentlich scheinen. Den Lennon-Artikel habe ich übrigens in Wuppertal an der Fachhochschule für Design dem 1. Semester zur Information vorgelesen. Auch für mich war es eine wichtige Information und ich habe mich über diese Beleuchtung von allen Seiten gefreut. Stilistisch hätte ich persönlich mir etwas mehr Konzentration gewünscht. Dann wäre die Auffassung des Autors, der ja hier ein Bild von Lennon prägt und dieses Bild seinen Lesern zur Übernahme offeriert, einfach präziser und prägnanter herausgekommen und leichter zu übernehmen gewesen. Jetzt muß man sich das entworfene Bild – vielleicht etwas mühsam – nach der Lektüre erst zusammensetzen. Aber trotzdem habe ich mich über diesen Artikel sehr gefreut.

Klaus Ulrich Reinke, Düsseldorf

★ ★ ★

Daß Bernd Gockels Versuch, Santana zu interviewen, so wenig erfolgreich war, tut auch uns leid. Anderen Journalisten und selbst uns ging es nicht anders. Deswegen aber nun gleich die ganze Gruppe und ihre Musik in die Pfanne zu hauen, scheint mir doch etwas übertrieben. Wenn ich mir die gesammelten Kritiken nach der Tournee betrachte, steht Bernd Gockel mit seinem Urteil doch ziemlich vereinsamt da, und auf elü's Kurzkritik in der Hör Zu, die ähnlich negativ war, gab's eine ganze Menge böser Leserbriefe. Daß er der CBS-Presseabteilung noch eins übergebraten hat, nehme ich Bernd Gockel nicht weiter übel, aber einem Pressedienst „etwas entnehmen" ist durchaus subjektiv, der eine kann etwas herauslesen, der andere eben nicht. Daß „die Gruppe phantastisch sei" wurde in einem fünf Worte umfassenden Nebensatz erwähnt, ansonsten umfaßte unsere Pressemeldung eine ganze DIN A 4-Seite und enthielt alles, was wir selbst von der erst kurz zuvor zusammengestellten neuen Besetzung wußten. Daß die Leute von Santana so wortkarg waren, hat uns selbst manchen Ärger gemacht. Andererseits versuche ich, mich in deren Lage zu versetzen und mir vorzustellen, was ich einem jungen Mann sagen wollte, der – wie er selbst in seinem Bericht schreibt – sich mit Recorder und Fotoapparat „bewaffnet", um mich „unter Beschuß zu nehmen" . . .

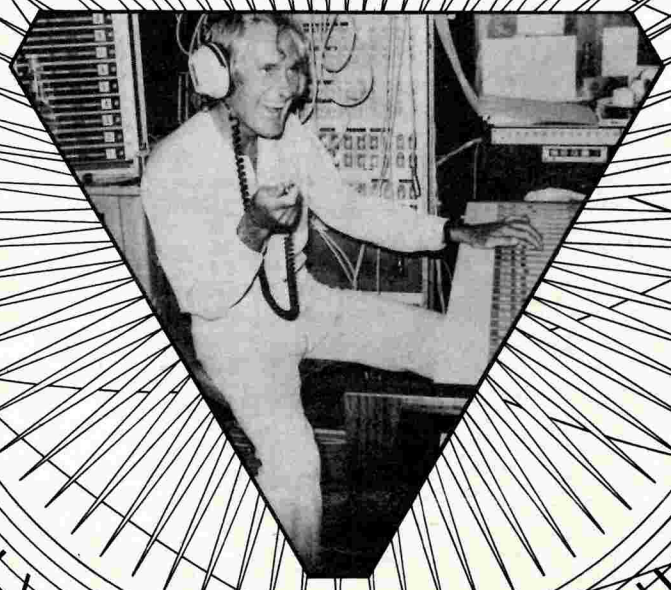
Der Polen-Bericht von Jan Kryszt hat mich besonders interessiert, da ich mit der dortigen Szene ziemlich vertraut bin. Nur scheint mir Kryszt – ähnlich wie Bernd Gockel – ein bißchen zu frustriert zu sein, wenn nicht alles so klappt, wie man sich das vorstellt. Ob er nicht gemerkt hat, daß ihn Andzej Kurylewicz bei seinem Interview gehörig auf den Arm genommen hat? Die Rezension von Szeslaw Niemens LP „Strange is this World" (auch von Jan Kryszt?) hat mich gefreut, schönen Dank. Allerdings sollte auch er die CBS-Pressemitteilungen aufmerksamer lesen: daß dies Niemens erste Auslandsproduktion sei, wurde nie behauptet. Lediglich von seiner „ersten westlichen LP" bzw. seiner ersten LP „für CBS" war die Rede, und das stimmt ja wohl auch. In der von uns herausgebrachten Niemen-Biografie wurde auch die vom Sounds-Rezensenten erwähnte italienische Single nicht verschwiegen.

H. Werner Wunderlich, Frankfurt
CBS Pressechef

....macht das Ohr auf: Die Kosmischen Kuriere

SERGIUS GOLOWIN • Lord Krishna von Goloka • SERGIUS GOLOWIN • Lord Krishna von Goloka •

TIMOTHY LEARY & ASH RA TEMPEL • Seven Up • TIMOTHY LEARY & ASH RA TEMPEL • Seven Up •



KRISHNA IST KEINE LEGENDE
AUS INDIEN.
KRISHNA BIST DU!

Sergius Golowin, der Meister der Märchen und Sagen, Hexen und Magier, hat Krishna nach Europa in seine Schweizer Highlands geholt. Dabei begleiten ihn sechs bekannte deutsche Rockmusiker: Jerry Berkers, Jürgen Dollase, Jörg Mierke, Klaus Schulze, Walter Westrupp, Bernd Witthüser.

Hin zu der weißen Alm, wo Radha und Krishna ihre Liebe tanzen.

•

DU BIST EINGELADEN ZU DEM FLUG DURCH DEINE KINDHEIT, IN DIE GEFILDE DER FREUDE, ZU DEN ZENTREN DER NERVEN, IN DAS WEISSE LICHT DER URKRAFT DEINES LEBENS.

Timothy Leary ist der Guru von 30 Millionen jungen Leuten. Mit Berlins „kosmischer" Rockband ASH RA TEMPEL nahm er die originellste Rockplatte des Jahres auf. Ein Reiseführer durch dein Bewußtsein.

Lord Krischna von Goloka KK 58002
Seven Up Timothy Leary & Ash Ra Tempel KK 58001

Die Kosmischen Kuriere

mit den Reisen in die kosmische Zeit

produziert von Ohr, im Vertrieb der Metronome

Gestaltung: P. Geitner

NEWS

MITCH MITCHELL und Mike Pinera (Ex Iron-Butterfly) haben Ramatam verlassen. Pinera wird die Führung der neuen Cactus übernehmen.

ROAD, die letzte Gruppe von Noel Redding ist aufgelöst. Redding zog nach Irland.

DANNY WHITTEN, Ex Crazy Horse Sänger und Songschreiber starb im Alter von 29 Jahren an einer Drogen-Überdosis. Er soll seit einiger Zeit Heroin-abhängig gewesen sein, so daß sein Tod für seine Freunde nicht sehr überraschend kam, sagte Crazy Horse Manager Ron Stone.

TIMOTHY LEARY, ehemaliger Harvard-Dozent, Dealer und Schriftsteller, ist wieder in den USA. Leary, der die letzten zweieinhalb Jahre im Schweizer Exil verbrachte, wurde laut DPA, am 16. Januar in Afghanistan verhaftet und landete drei Tage darauf in Begleitung von zwei CIA-Bullen in Los Angeles, wo er ins Gefängnis eingeliefert wurde. Diese Meldung war der DPA noch nicht einmal neun Zeilen wert. Was sie verschwieg, berichteten Tage zuvor Londoner Tageszeitungen mit Schlagzeile: Leary war auf dem Weg nach Indien – um den Drehort für einen Film zu besichtigen – in Kabul (Afghanistan) zwischengelandet, wo sein Paß eingezogen wurde, um einen Weiterflug zu verhindern. Dennoch gelang es ihm, die nächste Maschine nach London zu nehmen, wo er um politisches Asyl bitten wollte. Die CIA-Typen, aus Kabul verständigt, erwarteten ihn bereits auf dem Londoner Flughafen, von wo aus er nach L.A. deportiert wurde. Die Kaution soll sich auf DM 16 Mio. belaufen. Die seit langem angekündigte Platte, die Leary mit Ash Ra Temple in der Schweiz aufgenommen hat, ist im Februar auf Kaisers drittem Lable „Kosmische Kuriere" erschienen.

ARETHA FRANKLIN wird wahrscheinlich für vier Millionen Dollar ihre Plattenfirma verlassen und zu CBS überwechseln.

LOU REED wird noch in diesem Frühjahr in Deutschland erwartet.

CLARA WARD, Gospel-Sängerin, starb in Los Angeles im Alter von 48 Jahren.

BOB ZIMMERMANN, (alias Bob Dylan) ist nach wie vor Dylan Thomas-besessen Auf dem neuen Steve Goodman Album (SOME ONE ELSE'S TROUBLES), an dem er mitgearbeitet hat, wird er unter dem Namen Robert Milkwood Thomas geführt.

STEPPENWOLF, bei denen es in letzter Zeit ein ziemliches hin und her gab, scheinen entschlossen, sich zu reformieren John Kay hat seine eigene Band inzwischen wieder aufgelöst, will aber in Zukunft weiter Soloalbem machen.

Die **DOORS** haben ihre, seit Jim's Tod vakante, Sängerplanstelle mit Howard Werth besetzt. Werth war Sänger der im September aufgelösten Audience und hatte sich seitdem auf Soloarbeit konzentriert und eine eigene LP produziert. Der Kontakt zwischen ihm und den Doors kam durch Charisma's Tony Stretton-Smith und Elektra's Jac Holzman zustande.

GRAHAM NASH wird voraussichtlich Grace Slick's erstes Soloalbum produzieren.

DAVE MASON wird Pete Townsends Rolle als Narrator in der amerikanischen Aufführung des Tommy-Spektakels spielen, damit Pete Zeit zum Gitarrespielen hat. Dave ist übrigens gerade von Blue Thumb zu CBS übergewechselt und hat in New York sein neues Album fertiggestellt.

John Sinclair Foto: Leni Sinclair

JOHN SINCLAIR, Midwest-Rock-Vater-Figur, der im Dezember 71 aus dem Gefängnis entlassen wurde, nachdem er 29 Monate seiner 10jährigen Gefängnisstrafe wegen Besitz zweier Marihuana-Zigaretten verbüßt hatte, schrieb ein Buch, das „Guitar Army" heißt und hauptsächlich Aufsätze enthält, die er in Zeitschriften wie Fifth Estate, Cream etc. veröffentlicht hat, aber auch die White Panter Gründungspapiere, die MC5 Saga und die legendären Liner Notes der ersten MC5 LP, die von Jac Holzmann (Elektra-Präsident) zensiert wurden. Außerdem wurde in Ann Arbor, dem Wohnort Sinclairs, ein Film von Joko Ono über die „John Sinclair Freedom Ralley", die am 13. Dez. 1971 in Ann Arbors Chrisler Arena stattfand, uraufgeführt. Mitwirkende in diesem Film u.a.: Allen Ginsberg, Ed Sanders, Teegarden & Vanwinkle, Bobby Seale, Phil Ochs, Archie Shepp, Rosewell Rudd, Comander Cody And His Lost Planet Air Men, Stevie Wonder, David Peel And The Lower East-Side und natürlich John Lennon und Joko Ono. Drei Tage nach der Veranstaltung wurde Sinclair damals freigelassen.

YOKO ONO'S Album APPROXIMATELY INFINITE UNIVERSE wurde von Apple mit großem Aufwand in den Staaten veröffentlicht. Yoko gab 'ne Menge Interviews, während John, der sonst immer dabei ist, sich zurückhielt „um", wie er sagte, „ihr nicht im Scheinwerferlicht zu stehen".

SANTANA und das **MAHAVISHNU ORCHESTRA** sollen einem Gerücht zufolge eine gemeinsame US-Tournee planen. Die zweite LP des Mahavishnu Orchestras erschien im Februar.

Die **BYRDS** und zwar die Ur-Byrds haben nun scheinbar ihr lange angekündigtes *reunion* LP fertiggestellt. Die Platte enthält je zwei Stücke der vier Songwriter (Roger McGwin, Chris Hillmann, David Crosby und Gene Clark) plus „Cowgirl In The Sand", „See The Sky About To Rain" von Neil Young sowie „For Free" von Joni Mitchell. Die Musiker, die der Idee, sich für eine Platte zusammenzufinden, anfangs eher skeptisch gegenüber standen, scheinen mit dem Ergebnis sehr zufrieden zu sein, so daß eine Ur-Byrds Tournee '73 in den Bereich des Möglichen gerückt ist.

JOY OF COOKING hat die Sängerin und Pianistin Toni Brown durch Steve Roseman ersetzt. Terry Garthwaite (Gitarre), die weiter bei Joy of Cooking bleibt, hat zusammen mit Toni gerade eine Duo-Platte mit dem Titel CROSS COUNTRY in Nashville gemacht.

IGGY POP, der sich früher Iggy Stooge nannte und zwei sehr dufte Platten mit den Stooges machte, hat soeben sein Solo Album fertiggestellt.

KID ORY, Jazz-Posaunen-Veteran, starb im Alter von 86 Jahren in Honolulu an einer Herzattacke.

FLOCK ist „on the road again". Es ist sogar eine Europatournee in Aussicht.

Die **ALLMAN BROTHERS** werden ihr neues Album nun doch BROTHERS AND SISTERS nennen und nicht LIGHTNIN ROD, wie wir im letzten Heft ankündigten.

Die **NATURAL ACOUSTIC BAND** hat ihre Sängerin Krysia Kocjan verloren und durch Johanna Carlin ersetzt. Krysia, die Leadsängerin war und viele Stücke für die Gruppe schrieb, möchte eine Solo-Karriere anstreben.

EMERSON, LAKE & PALMER haben nun auch ihr eigenes Lable angekündigt, das Manticore heißen, und in Zusammenarbeit mit Island vertrieben werden soll.

Die **STRAWBS** haben ihr neues Album nach dreieinhalb Monaten im Studio fertiggestellt. Der Spaß kostet runde 15.000 Pfund.

FAMILIY's Roger Chapman mußte ins Krankenhaus, um sich ein geplatztes Trommelfell reparieren zu lassen. Dadurch gingen der Family ein paar Termine ihrer England-Tournee baden. Übrigens wird Tony Ashton bei Family bleiben. Er war kurzfristig bei ihrer letzten Amerika-Tournee eingesprungen, da Poli Palmer es nicht mehr in der Gruppe aushalten konnte. Die Family wird für diesen Monat in Deutschland erwartet.

Der **YES** wurde Equipment im Werte von 35.000 Pfund aus einem Londoner Lagerhaus entwendet.

DAVID BOWIE hat seine Band auf 11 Mann erweitert. Neben seinen 3 ursprünglichen Spiders from Mars hat er jetzt einen zweiten Gitarristen, um sich selbst vom Gitarrespielen auf der Bühne zu befreien, eine Bläsersektion, einen Background-Chor, einen Synthesizer und wahrscheinlich ein Melotron besetzt. Außerdem ist schon vor einiger Zeit der amerikanische Jazzpianist Mike Carson bei ihm eingestiegen. Bowie plant für dieses Frühjahr seinen zweiten USA-Trip.

MOTT THE HOOPLE verlor den Organisten Verden Allen, der die Gruppe verläßt, da er seine musikalischen Ideen unterrepräsentiert fühlt. Mott TheHoople machte inzwischen einige Gigs in Vierer-Besetzung und scheint keinen Ersatz für Allen zu suchen.

PETE FRAMPTON'S CAMEL haben ihr Debut-Album fertiggestellt und begeben sich nun auf die obligatorische US-Tournee.

CHRIS STAINTON hat sich von Joe Cocker getrennt, weil er keine Tourneen mehr machen, sondern sich ganz auf sein Aufnahmestudio konzentrieren will. Joe hat bis jetzt noch keinen Ersatz für Chris gefunden und mußte daher einige Auftritte absagen.

OSIBISA hat zwei weitere Musiker verloren. Nach ihrer Rückkehr aus Afrika verließen der Multi-Instrumentalist Loughty Amao und der Bassist Fred Crocker (der als Ersatz für Spartacus R erst kürzlich dazugekommen war) die Band. Gitarrist Wendell Richardson hatte Osibisa schon vor der Tournee verlassen. Neubesetzungen sind noch nicht bekannt.

VINEGAR JOE hat einen neuen Schlagzeuger. Er kommt von Heads Hands and Feet und heißt Pete Gavin.

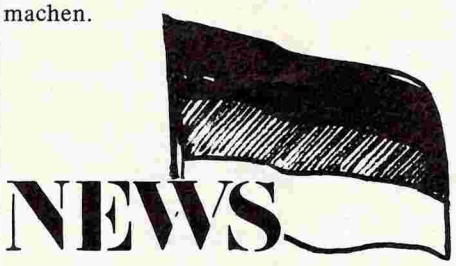
ERIC CLAPTON feierte mal wieder sein Comeback. Diesmal im Londoner Rainbow. Maßgeblich daran beteiligt war Pete Townsend, der die Band für Clapton zusammenstellte. Versammelt waren schließlich neben Eric und Pete, Ron Wood, Rick Grech, Steve Winwood, Jim Keltner und Jim Capaldi. Es soll mal wieder die ganz große Show gewesen sein.

FREE scheint sich nun endgültig von Paul Kossoff getrennt zu haben. Er wurde durch Wendell Richardson (Ex-Osibisa) ersetzt. Kossoff hält sich in Jamaica auf und arbeitet an seinem ersten Solo-Album.

PENTANGLE haben sich aufgelöst. Die Gruppe existierte fünf Jahre in der gleichen Besetzung, aber die Musiker nahmen sich viel Freiheit für eigene Arbeit außerhalb der Gruppe. Das mag einer der Gründe sein, warum die Gruppe überhaupt solange zusammen blieb. Es wird angenommen, daß sie jetzt auseinander gingen. weil der Bassist Danny Tompson aus gesundheitlichen Gründen nicht länger in der Gruppe bleiben konnte und sich der Rest außerstande sah, ihn durch jemanden zu ersetzen. Offizielle Stellungnahme der einzelnen Bandmitglieder liegen noch nicht vor.

GRAHAM BELL hat jetzt eine starke Band, mit der er im Januar sein Debut in Ronnies Scott's-Club gab. Dabei sind Ron Cornelius (Gitarre), der durch seine Arbeit mit Dylan bekannt wurde, Bob Wilson (Keyboards), Joe Davis (Bass), beide Studio Musiker aus Nashville und Los Angeles, Jan Wallace (Drums) und Mel Collins (Saxofon), beide Ex-King Crimson und kurze Zeit bei Snape. Als letzter kam der Conga-Spieler Gaspar Lawal hinzu.

Der **CAVERN CLUB**, Spielplatz und Prüfstein vieler Liverpool-Gruppen in den Sechzigern soll abgerissen werden. Das Gebäude muß einer Untergrundbahn Platz machen.



JIMMY JACKSON scheint jetzt fest entschlossen zu sein, voll bei der Chris Braun Band einzusteigen.

HÖLDERLINS Geiger und Flötist Nops (bürgerlich Christoph Noppeney) wird im Rahmen des deutsch-französischen Kulturaustausches bei einem Konzert, das am 12. Mai in Paris stattfindet, den Solopart in Telemanns Bratschen Konzert G-Dur übernehmen. Bei den nächsten Hölderlin-Auftritten wird Nops einige Sätze aus dem Konzert zum Besten geben. Außerdem hat die Gruppe ein neues Mitglied. Niklas Stiller liest seine Werke (nach Auskunft der Gruppe anarchistisch angehauchte Lyrik)zu und zwischen den musikalischen *Ergüssen* von Hölderlin und wird die Texte der neuen LP der Gruppe verfassen

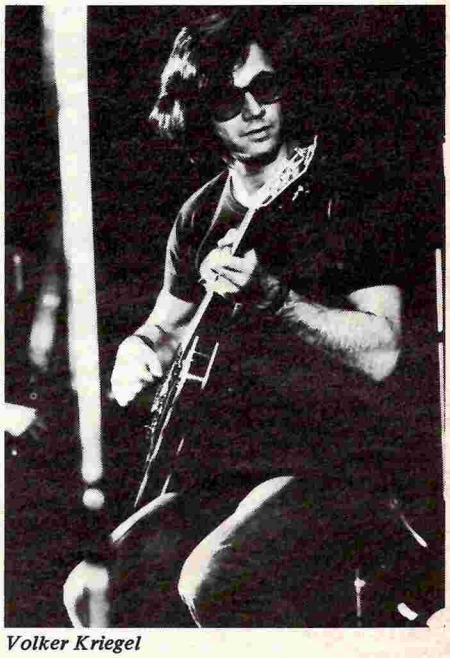
ATLANTIS, Deutschlands Gruppe mit dem höchsten Vorschuß, der jemals hier gezahlt wurde(80.000 DM), hat den Leadgitarristen Frank Diez und den Schlagzeuger Kurt Cress (beide Ex-Emergency) wegen persönlicher Differenzen innerhalb der Gruppe, verloren. Als Ersatz wurden Gitarrist George Meyer (Ex-Rattles, Cravinkel und Randy Pie) und Schlagzeuger Udo Lindenberg verpflichtet.

AGITATION FREE, Portrait einer Musikgruppe, unter diesem Titel produziert Alfred Bergmann in den Studios des SFB ein Hörspiel über die Berliner Improvisationsgruppe. Die 1 1/2-stündige Collage aus O-Ton und Life-Musik soll einen Einblick in die Lebens- und Denkgewohnheiten der Mitglieder einer Rockgruppe vermitteln; es wird versucht, die sozialen und psychischen Hintergründe, aus denen heraus solche Musik entsteht, aufzuzeigen. Der Autor hierzu: „Ich habe Agitation Free deshalb für dieses Projekt ausgewählt, weil das musikalische Prinzip der Gruppe Offenheit, Spiel, Veränderung bedeutet. Dadurch bietet sie das Modell einer möglichen Verhaltensweise, deren Ziel nicht affirmative Wiederholung einmal erarbeiteter Ergebnisse, sondern stets Veränderung ist."

SIXTY NINE, bestehend aus Armin Stöwe (Orgel & Synthesizer) und Roland Schupp (Schlagzeug) haben ihre erste LP fertiggestellt.

MEDUSA,fünfköpfige Hardrock Formation aus Mannheim, hat sich nach knapp einjährigem Bestehen nun endgültig aufgelöst. Der Kern der Band wird zusammen bleiben und eine neue Gruppe – unter neuem Namen – formieren. Zu dieser Neugründung wird noch dringend ein guter Drummer benötigt. Interessenten bitte an: Michael Bundt, 68 Mannheim, Lenaustr. 73.

TRITONUS aus Mannheim haben eine eigene Plattenfirma (Paradis Records) gegründet und ihre erste Single herausgegeben (The Way Of Spending Time/Kite). Den Vertrieb hat der Verleger Klaus Nagel übernommen.



Volker Kriegel

VOLKER KRIEGEL stellt gerade eine Gruppe zusammen, die Soektrum heißen soll. Mit von der Partie ist der Bassist Eberhard Weber.

ALBERT MANGELSDORFF wird mit seinem neu zusammengestellten Quintett eine sechswöchige Südamerika-Tournee unternehmen.

Das **DAVE PIKE SET** ist aufgelöst worden, da Dave Pike aus privaten Gründen in seine Heimat zurückgekehrt ist und dort eine Gruppe zusammenstellen will.

Der **BRÖSELMASCHINE**-Gitarrist Peter Bursch hat ein neuartiges Gitarren-Lehrbuch ohne Notensystem mit Tablatur zusammengestellt, das für Musiker und Anfänger gleichermaßen brauchbar ist. Inhalt: Popgitarre, Folkgitarre, Bluesgitarre, Bottleneckgitarre, Tunings, Pickings und Informationen über Instrumente. Er gibt dieses Buch im Eigenverlag heraus. Der Preis beträgt 7 DM (incl. Porto). Bezugsadresse: Peter Bursch, 41 Duisburg, Goldstr. 1a.

ASH-RA-TEMPEL, KLAUS SCHULZE und TANGERINE-DREAM hatten am 15. Feburar einen großen Auftritt in Paris. Veranstalter war die französische Rock-Zeitschrift „Actuel".

ELECTRIC SANDWICH aus Bonn haben in diesen Tagen ihre erste LP, die schlicht ELECTRIC SANDWICH heißt und von Dieter Dirks produziert wurde, fertiggestellt. Die Gruppe besteht aus Jochen Carthaus (Saxofon, Harmonika und Vocal), Klaus Lormann (b, vocal) und Wolf Fabian (Schlagzeug) und existiert seit Herbst '70.

CONTACT BOOKS, ein Handbuch für die Musikbranche wird Ende März in Deutschland erscheinen. Es wird vom Verlag kostenlos an alle Diskotheken, Messe- und sonstige Veranstalter, Zeitungen, Zeitschriften und Rundfunk und Fernsehstationen verteilt. Die Auflage ist 10.000 Exemplare, das Buch umfaßt 600 Seiten. Der Nutzen dieses Buches ist augenscheinlich. Da es kostenlos verteilt wird, werden es viele Leute sehen und auch benutzen, so daß es die Kommunikation zwischen Gruppen und Veranstaltern wesentlich erleichtern kann. Die Sache hat nur einen Haken, die Eintragung in das Buch kostet 350 DM (in Worten, dreihundertfünfzig). Linkerei soll mit dem Geld allerdings nicht stattfinden, denn der Herausgeber kommt erst an das Geld ran, wenn das Buch erschienen ist, da das Geld auf ein Treuhand-Konto eingezahlt wird. Wer also seinen Namen nicht im Buch findet, oder wenn das Buch nie erscheinen sollte, kann sein Geld zurückfordern. (Treuhänder ist RA Dr. Renaud, Wiesbaden, Kirchgasse) Weitere Informationen sind zu erhalten bei: Contact Books, 62 Wiesbaden, Wilhelmstr. 52e.

Die Stadt Ludwigshafen wird die Burg Waldeck-Tradition aufnehmen und vom 21. - 23. April (Osterfeiertage) in der Eberthalle ein Folk-Song-Festival abhalten. Dieses Treffen wird die erste Großveranstaltung dieser Art seit dem letzten Burg-Waldeck-Festival 1969 sein. Die Leitung liegt in den Händen von Carsten Linde. Nach Mitteilung der Veranstalter gaben u.a. bisher folgende Sänger und Gruppen ihre Zusage zur Teilnahme an dieser Veranstaltung, zu der mindestens 4000 Besucher erwartet werden: Derroll Adams, John Pearse, Colin & Shirley, Alex Campbell, Rick Abao, Dieter Süverkrüp und Hannes Wader.

KONZERTE TOURNEEN

Franz K.
3.3. – Bad Godesberg
17.3. – Waiblingen
24.3. – Eckernförde
30.3. – Braunschweig

Led Zeppelin
14.3. – Nürnberg, Messehalle
16.3. – Wien, Stadthalle
17.3. – München, Olympiahalle
19.3. – Berlin, Deutschlandhalle
21.3. – Hamburg, Musikhalle
22.3. – Essen, Grugahalle

Jethro Tull
6.3. – Hamburg, Musikhalle
7.3. – Hamburg, Musikhalle
8.3. – Münster, Halle Münsterland
9.3. – Düsseldorf, Phillipshalle
11.3. – Berlin, Deutschlandhalle
13.3. – München, Olympiahalle

Embryo
2.3. – Darmstadt
3.3. – Darmstadt
4.3. – München
5.3. – München
10.3. – Stuttgart
23.3. – Bamberg
24.3. – Würzburg
25.3. – Kitzingen
31.3. – Wehrdohl

King Crimson
30.3. – Hannover, Niedersachsenhalle

Humble Pie
28.3. – Oldenburg, Weser-Ems-Halle
31.3. – Hamburg, Musikhalle

Temptations
13.3. – Frankfurt, Jahrhunderthalle

Albert Mangelsdorff Quintett
10.3. – Duisburg
11.3. – Herne
15.3. – Köln
16.3. – Viersen
17.3. – Krefeld
18.3. – Iserlohn

Alexis Korner / Peter Thorup & Friends
8.3. – Köln, Audimax
9.3. – Aachen, Audimax
10.3. – Langelsheim, Beat-Club
11.3. – Mainaschaff, Maintalhalle
12.3. – Mannheim, „Punkt"
13.3. – Bietigheim, Aurain-Halle
14.3. – Freiburg, Audimax
16.3. – Nürtingen, Stadthalle
17.3. – Regensburg, Mensa Uni
18.3. – Schweinfurt, Stadthalle

Rare Bird
21.3. – Frankfurt, Zoom
22.3. – Frankfurt, Zoom
24.3. – Langelsheim, Beat-Club
31.3. – Hamburg, Fabrik
1.4. – Hamburg, Grünspan

Eloy
10.3. – Essen, Jugendzentrum

Kraan
10.3. – Dinslaken
15.3. – Heidenheim
16.3. – Kelheim/Bayern
17.3. – Karlsruhe
18.3. – Balingen
23.3. – Lübeck
24.3. – Itzehoe
25.3. – Brunsbüttel
30.3. – Eckernförde

Jack Grunsky
17.3. – Essen

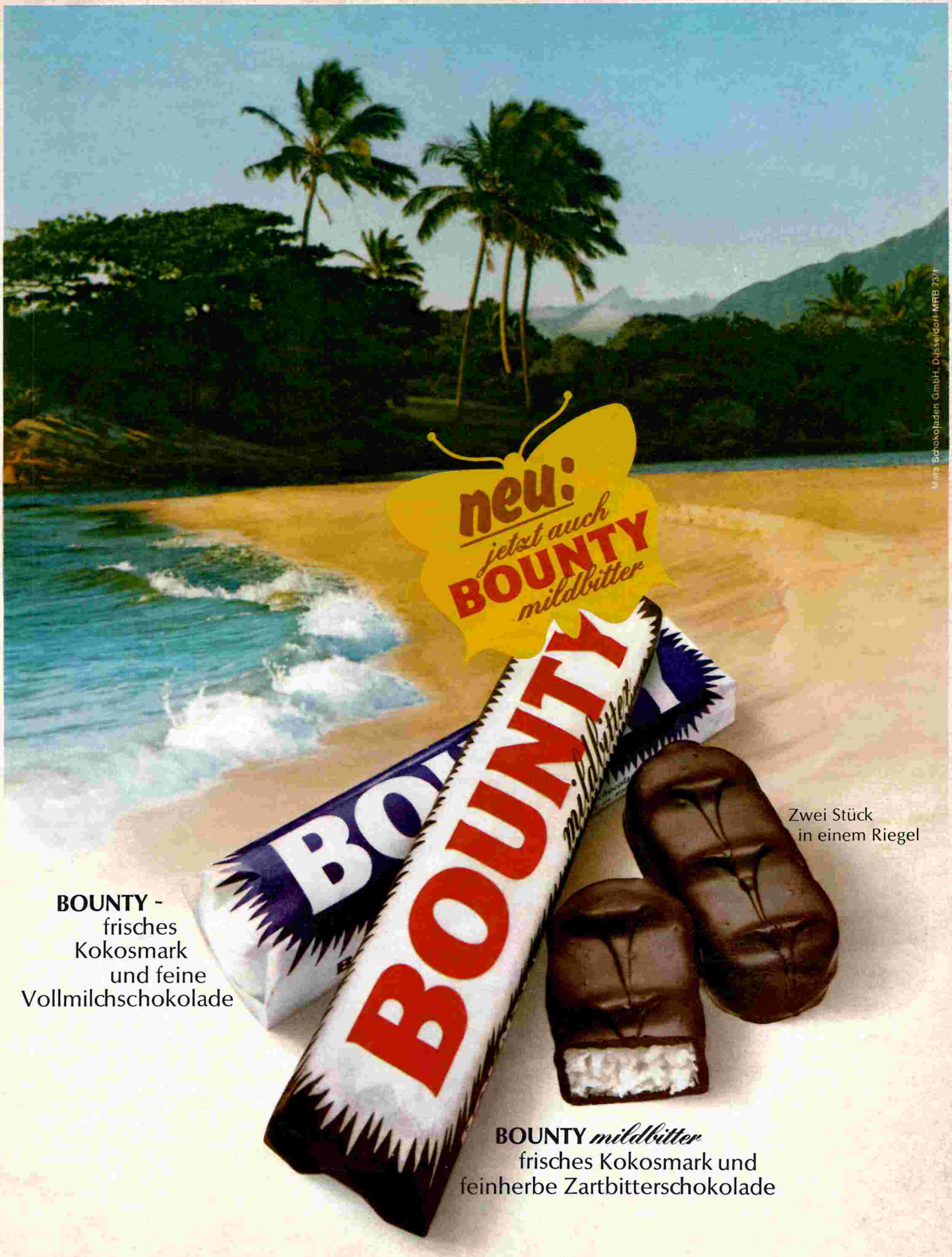
Birth Control / Sound Edge
8.3. – Koblenz, Rhein-Mosel-Halle
9.3. – Cuxhaven, Gymn. Abendrothstr.
10.3. – Husum, Kongreßhalle
11.3. – Hamburg, Fabrik
13.3. – Witten, Ruhrstadttheater
14.3. – Attendorn, Stadthalle
15.3. – Bad Godesberg, Underground
16.3. – Augsburg, Moritzsaal
17.3. – Singen, Scheffelhalle
18.3. – Baden Oos, Festhalle
21.3. – Darmstadt, Otto-Bernd-Halle
22.3. – Ludwigshafen, Haus der Jugend
23.3. – Donaueschingen, Stadthalle
24.3. – Weißenhohe, Club To Act
25.3. – Regensburg, T Halle
27.3. – Ansbach, Onoldia Saal
28.3. – Amberg, Josefsaal
29.3. – Bamberg, Zentralsaal
30.3. – Oberursel, Stadthalle
31.3. – Trossingen, Ernst Hohner Saal

Earth & Fire
28.3. – Würzburg, Ehrenfriedhaus
30.3. – Walldorf, Seestudio
31.3. – Langelsheim, Beat-Club

Golden Earing
8.3. – Kassel, Stadthalle
9.3. – Hamm, Zentralhallen
10.3. – Oldenburg, Weser-Ems-Halle
11.3. – Salzgitter, Gymn. Aula
12.3. – Göttingen, Stadthalle
13.3. – Wuppertal, Stadthalle
14.3. – Hannover, Niedersachsenhalle
15.3. – Rendsburg, Nordmarkhalle
16.3. – Kaunitz, Niederrheinhalle
18.3. – Osnabrück, Halle Gartlage
30.3. – Regensburg, Mensa Uni
31.3. – Königshofen, T.F. Halle

East Of Eden
8.3. – Ludwigsburg, Stadthalle
9.3. – Walldorf, Seestudio
10.3. – Paderborn, Paderhalle
11.3. – Hargesheim
13.3. – Frankenthal, Feierabendhaus
14.3. – Saarbrücken, Audimax
15.3. – Crailsheim, Jahnhalle
16.3. – Heidelberg, Stadthalle
17.3. – Letmathe, Städt. Saalbau
18.3. – Hamm, „Morgens um 7"
22.3. – Minden, Aula am Königsplatz
23.3. – Göttingen, Aula PH
24.3. – Langesheim, Beat-Club
25.3. – Hamburg, Fabrik

JSD Band ist vom 14.-25.3. in Deutschland und wird u.a. in Frankfurt, Würzburg, Hechingen und Geislingen spielen. Die genauen Daten lagen noch nicht fest.

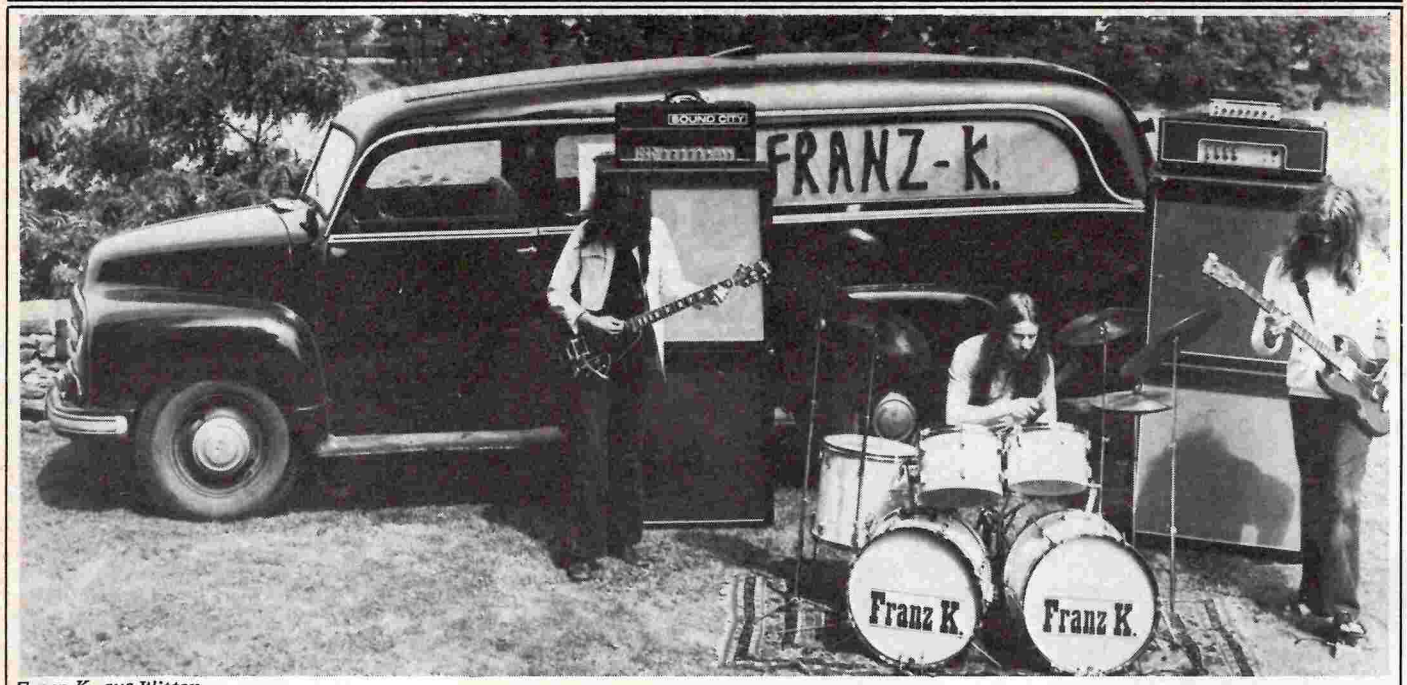


Zwei Stück
in einem Riegel

BOUNTY -
frisches
Kokosmark
und feine
Vollmilchschokolade

BOUNTY *mildbitter*
frisches Kokosmark und
feinherbe Zartbitterschokolade

BOUNTY – eine tropische Köstlichkeit



Franz K. aus Witten

Franz K.

Die Gruppe heißt Franz K. Am Schlagzeug sitzt der Germanistikstudent Stefan Josefus. Die Musiker verteilen vor dem Auftritt ihre in Versmaß gesetzten Texte an die Hörer. Franz K., eine hochgestochene Intellektuellenband mit literarischem Ehrgeiz? Nein. Ganz im Gegenteil! Die drei Musiker aus Witten erscheinen durch und durch volksnah, ja, fast proletarisch. Sie wollen gut und leicht zu verstehen sein. Sie singen deutsch. Trotzdem rangiert die Musik vor dem Wort.

Wer Franz Kafka kennt, wird sich an dessen Romanfigur Joseph K. erinnern.

„Aber Franz K. war einfach eine Idee für einen einprägsamen Namen. Dennoch gibt es eine inhaltliche Parallele zu Franz Kafka. Er beschäftigte sich mit gesellschaftlichen Widersprüchen. Wir auch", erklärt Stefan. Doch er, sein Bruder Peter (Baß und Gesang) und Mick Hannes (Gitarre) sehen sich nur in zweiter Linie als Gesellschaftspolitiker, in erster Linie als Musiker.

Mick, er steht kurz vor dem Abitur, und Peter, dessen Hauptbeschäftigung schon immer die Musik war, spielen schon lange zusammen. Bruder Stefan gesellte sich Ende 1969 hinzu. Die Gruppe stand. Eine Weile mit einem Saxophonisten, eine Weile mit einer Flötistin, machten sie zunächst in Blues und Jazz. Allmählich, und nicht zuletzt unter dem Druck gesellschaftlicher Verhältnisse, wandelten sie sich zur harten Rockband.

„Wenn wir uns schon vor die Leute stellen, dann auch mit Themen, die unseren Zuhörern tagtäglich zu schaffen machen. Keinen englischen Kram, den kein Mensch hier versteht. Und das Publikum bestätigt uns darin immer wieder. Allein, wenn wir in der Ansage verkünden, daß wir deutsch singen, klatschen die Leute Beifall." Eines ihrer zentralen Themen ist die Kriegsdienstverweigerung. Stefan war ein Jahr lang in der Bundeswehr („Das geht nicht spurlos vorüber!"), das restliche halbe Jahr wurde er als Verweigerer anerkannt. Auch die anderen beiden verwahrten sich mit Erfolg gegen den Dienst für's Vaterland. Kein Wunder, daß sie einige Stücke zu diesem Thema machten. Eines davon, „Sensemann", gibt zugleich den Titel ihrer ersten LP ab (Sie erschien letztes Jahr bei der Philips, Best.-Nr.: 630 5127.) Darin heißt es z. B.

„Die Kanonen donnern immer . . .
. . . und lauter und lauter und lauter.
Dein Traum zerplatzt. Endgültig.
Dein Schloß ist zerstört.
Du schreist um Hilfe.
zu spät – . . .
Oder . . .
Du, da – hey, du da
Nimm ihn doch den Sensemann
Nimm ihn Mann
Schieß doch selber
Schieß ihn um, den Scheißer . . .
Sens' ihn um!
Sense, sense, sense, Mann! . . ."

Der Gruppe sind solche einfachen Texte lieber als solche, die einen Anspruch erheben, der sich nicht erfüllt, auch wenn ihnen das viel Kritik einbringt. Stefan: „Wir nähren keine Illusionen. Man kann auf einem Rockkonzert keine großartige kritische Rationalität entfalten. Wir können aber Solidarität schaffen. Das hilft auch schon." Und über die Floh de Cologne, in deren Nachbarschaft sie oft gerückt werden: „Die erzählen doch nur noch Eingeweihten etwas. Dabei vernachlässigen sie die Musik." Franz K. wollen mit ihrer Musik aber immer wieder neue Leute anlocken.

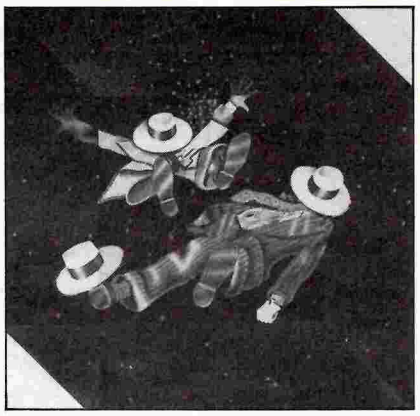
In ihren Texten stehen oft die bittere Anklage und die Utopie (wie in „Das Goldene Reich") oder der große Befreiungsschlag („Sensemann") unvermittelt nebeneinander. Wie kommt man denn nun aus dem Dreck raus, und hinein in die besseren Zeiten? So müssen sich die Hörer zwangsläufig fragen. Doch über dieses *wie* schweigen sich die Franz K. aus. Allerdings: ist es sinnvoll von Musikern Lösungen zu verlangen, die nicht einmal engagierte und praxisbezogene Gesellschaftswissenschaftler schlüssig liefern können? Für die Franz K. gilt allenfalls das Kriterium der Ehrlichkeit. Und das, so scheint es, brauchen sie nicht zu fürchten. Wer mehr als einen Abend solidarische Gefühle braucht, dem helfen sie wenigstens in einem Punkt weiter. Dort, wo sie wider Willen zu Fachleuten wurden: im Kriegsdienstverweigern. Sie bieten ihre Analyse der Bundeswehr an und verteilen Kontaktadressen der IDK (Internationale der Kriegsdienstverweigerer).

Während das Musikalische mehr in den Händen von Peter und Mick liegen, macht Stefan den Sprecher und Organisator. Er hat eine eigene Musikorganisation, „MO", gegründet und managt und bucht die Franz K. selbst. Mit wachsendem Erfolg: Im letzten Jahr 80 Konzerte (für eine dt. Rockgruppe sehr viel) und ausgebucht bis Ende April. Zweimal holte sich das Fernsehen die kritischen *Rocker*: für den letzten „Jour Fix" und für die neue Jugendsendung „Rhinozeros". Andererseits machten sie sich mit ihren Texten bei manchen Rundfunksendern unbeliebt.

Die erste Auflage von SENSEMANN (2000 Stück) ging schnell weg. Nach den Worten von Stefan zeigte die Plattenfirma dennoch kein weiteres Interesse. Man preßte zwar eine zweite Auflage, erfüllte aber der Gruppe den Wunsch, SENSEMANN unter einem eigenen Label weiterlaufen zu lassen. Die zweite LP ist in Musik und Wort fertig, wird Februar/März aufgenommen und soll im Pläne-Verlag erscheinen.

Winfried Trenkler

Neue Pop-Töne für verwöhnte Ohren

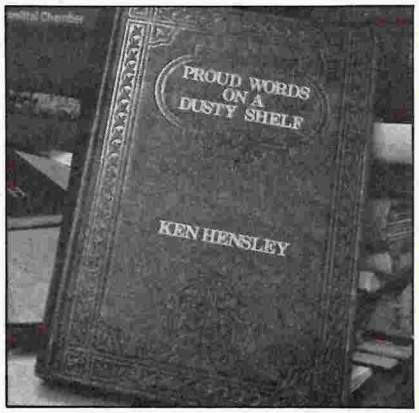


Traffic, ein Leckerbissen für Kenner.
Das neue Album mit den Ur-Traffics
Steve Winwood, Chris Wood und Jim Capaldi.

Shoot Out At The Fantasy Factory
ISLAND 86 640 IT · MC 54 412 DT

Free, jetzt in der Top-Besetzung:
Paul Rodgers, Simon Kirke, Tetsu
und »Rabbit« Bundrick stellen ihr neues
Album vor. Ihr letzter Hit
»Wishing Well« auf dieser LP enthalten.

Heartbreaker
ISLAND 86 464 IT



Ein Heep allein
Ken Hensley, Organist und Gitarrist
von Uriah Heep mit seinem ersten
Solo-Album. Extra-Klasse!

Proud Words On A Dusty Shelf
ISLAND 86 644 IT · MC 54 413 DT

MC = MusiCasette

Jon Hiseman, Gründer von »Colosseum«,
präsentiert seine neue Gruppe »Tempest«:
Paul Williams, Sänger; Mark Clarke,
Bass und Allan Holdsworth, Gitarre.
»Tempest« eine interessante Neuheit
für Jazz-Rock-Freunde.

Tempest
ISLAND 86 626 IT · MC 54 414 DT

Für Englands Presse klar:
Die Top-Gruppe 1973, Vinegar Joe –
Rock in Vollendung.
Elkie Brooks – riesig!

Rock'n Roll Gypsies
ISLAND 86 463 IT

... alle im Ariola-Vertrieb

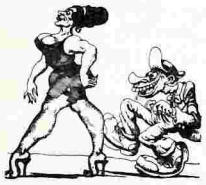
island

Mädchen-Rock aus USA:
FANNY & BIRTHA
OBEN MIT!

Birtha, (v.l.) Rosemary Butler, „Liver" Olivia Favela,

Rock ist eine Männerwelt. Eine verdammt patriarchalische sogar! Darüber können auch nicht die revolutionären Verse hinwegtäuschen, die viele Rocksänger vom Stapel lassen. In diesem Geschäft spielen die Mädchen bestenfalls die Rolle der Groupies. Willkommen ist auch die Putzhilfe und Köchin. Manchmal sieht man eine „gruppeneigene" Freundin oder Frau buchen und mitmanagen. Aber die Frau in der Hauptrolle des Rocktheaters? Die wenigen Sängerinnen in den Rockbands erfüllen lediglich eine Alibifunktion. Reine Mädchengruppen endlich sind eine geradezu widernatürliche Kuriosität.

In den USA gibt es ganze zwei davon, die es einigermaßen geschafft haben. Deren Namen inzwischen bis nach Europa Verbreitung gefunden haben: Birtha und Fanny. Beide stellten sich spät im letzten Herbst dem deutschen Rockpublikum auf kurzen Tourneen vor. Nach ihren Worten sind sie die beiden einzigen Mädchenbands, die einen Plattenvertrag und fertige LPs vorzuweisen haben. Von Fanny sind immerhin schon drei Alben (FANNY – Reprise REP 44111, CHARITY BALL – REP 44144 und FANNY HILL – REP 44174) und einige Singles erschienen. Das Debutalbum der Birtha in den USA schon seit dem vergangenen Sommer auf dem Markt, wurde jetzt auch hierzulande aufgelegt (BIRTHA – Electrola 1 C 062-93 752). Beide Gruppen kamen im Gefolge einträglicher Hitmaker angereist. Fanny mit Slade, Birtha mit Three Dog Night.

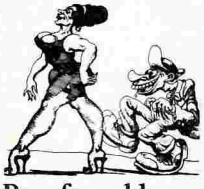


Der optische Eindruck

Birtha's Mädchen bieten alles andere als ein monotones Bild. Gleich nach dem ersten flüchtigen Blick nimmst du sie einzeln und ausgiebig in Augenschein. So unterschiedlich sind die Typen. Zunächst stiehlt die Gitarristin Shelly Pinizzotto mit ihren rund zweieinhalb Zentnern Lebendgewicht den andern die Show. Sie hat's absolut drangegeben. In einer überweiten Hose mit Brustlatz und Trägern begibt sie sich sozusagen an die Arbeit. Und damit sie auch keiner übersieht, prangen auf ihren Arschbacken zwei große rote Herzen. – Hinter das Schlagzeug klemmt sich eine kleine Drahtige. Ein bißchen kraus, ein bißchen südamerikanisch. „Liver" Olivia Favela zuckt und tanzt über die Trommeln wie eine gespannte Feder. – Etwas grobgeschnitzt und zäh die Organistin Sherry Hagler. Sie hampelt ständig um die Orgel herum, bis in einem das dringende Bedürfnis entsteht, ihr einen Stuhl anzubieten. – „Rose" Rosemary Butler schließlich will nicht nur Baß spielen, sondern auch aussehen. Ihre Figur steckt in einem scharfen grünen Hosenanzug. Auf sie richten sich die Wünsche der Jungmänner, daß sie es nun mit ihnen ebenso mache wie Mick Jagger mit den Mädchen. Aber dieser Film läuft nicht. Keine frontale Sexshow. Höchstens daß sie bei einigen heißen Passagen mit herausgedrücktem Hintern wie eine läufige Katze über die Bühne schleicht. Währenddessen sie sich am Baß schwer zu schaffen macht. Es macht sich gut.

Der Auftritt der Fanny erscheint dagegen viel einheitlicher: vier dunkle, schlanke Figuren. Sowohl der äußeren als auch der musikalischen Qualitäten bewußt. Die Pianistin Nickey Barclay ragt spätestens nach zwei Songs als die virtuose Instrumentalistin heraus. Die Geschwister Jean und June Millington, Gitarre und Baß, zwei fernöstlich gefärbte Schönheiten, prägen das äußere Image der Fanny vor allen anderen.

Schon beim Ansehen dieser beiden so verschiedenen Bands wird einem klar, daß hier zwei naheliegende Sachen nicht stattfinden: beide wollen nicht männlicher als die Männer sein. Das sogenannte Mannweib fehlt. Und keine von beiden zieht die große Sex-Masche auf.



Berufsprobleme

Die Entstehungsgeschichten beider Bands weichen voneinander ab, haben aber zugleich gewisse Parallelen. Ich habe die Vermutung, daß die Mädchen aus besonders liberalen Elternhäusern stammen. Rose Butler: „Mir haben schon 'zig Leute erzählt, daß ich doch eigentlich an den Herd gehöre. Aber meine Mutter hat mich schon sehr früh zu allerlei Tanzveranstaltungen und Vergnügen mitgeschleppt." „Liver" Favela: „Das erste Schlagzeug bekam ich mit 12 Jahren von meinen Eltern geschenkt." Ich frage, wer kauft schon seiner Tochter ein Schlagzeug. Bei Trommlerinnen haben's die Alten doch höchstens nicht rechtzeitig zu verhindern gewußt. – Frage an die Fanny: „Hat man Euch denn nicht auf Hausfrau getrimmt?" Die Millingtons: „Wir wurden eher daraufhin erzogen, aus dem Haus 'rauszugehen."

Beide Bands wurden mehr oder weniger zufällig Mädchengruppen. Jean und June spielten schon immer zusammen. Sie versammelten stets einen Haufen Leute beiderlei Geschlechts um sich herum. Als sie eines Tages Alice fest dabei hatten, fanden alle, daß es komisch aussehen müßte, wenn sie jetzt einen Typen an der Orgel hätten. So suchten sie gezielt nach einem vierten Weib. Sie fanden Nancy über die Vermittlung, verloren sie eine Zeitlang an Joe Cocker's Mad Dogs And Englishmen und gewannen sie zurück. Die Fanny besteht in dieser Formation seit kanpp drei Jahren. Weil sie, wie sie sagen, im Showgeschäft nach vorn kommen wollten, zogen sie nach Los Angeles.

In einem Vorort von L.A. leben auch die Birtha, in Buena Park. Die gibt es nun schon seit viereinhalb Jahren. Rosy z.B. fing nicht etwa als Rockmusikantin an, sondern als Folksängerin mit der akustischen Gitarre unter dem Arm. Und in dieser Szene hat man ja gegen das „schwache Geschlecht" wenig einzuwenden. Und dann passierte etwas, das unzählige Amateure und Halbprofis in aller Welt aus ihren alten Bahnen warf: die Beatles. Eine Weile kopierte sie deren Songs, aber dann schwand der musikalische Einfluß schnell. In der Musik der Birtha findet man gar nichts von den Beatles. Aber sie hatten einen Anstoß gegeben, einen individuellen Prozeß ausgelöst, Mut gemacht. Bis die Birtha

Shelly Pinizzotto und Sherry Hagler.

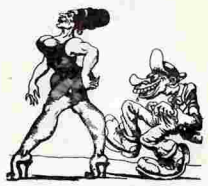
schließlich auch den Mut fanden, nur noch das zu spielen, was sie wirklich mochten: Heavy Rock.

Für Liver hieß das Berufsproblem stets nur: Profi-Tanz oder Schlagzeug. Sherry kam aus New Mexico. Sie hatte mit klassischer Musik angefangen. Wurde aus einer Männerband gefeuert und gründete eine eigene Mädchengruppe. Nach deren Niedergang zog sie nach Hollywood und stieß zur Birtha. Die Gitarristin und Leadsängerin Shelly hatte mit akustischer Gitarre begonnen, machte eine Weile die kalifornische Surf-Musik-Masche mit, sang im Schulchor Madrigale. Auch ihr widerfuhr die Antörne durch die Beatles. Sie erinnert sich daran, daß sie mit den Jungen, den lokalen Popmatadoren, irgendetwas gemeinsam haben wollte. Nun, das schaffte man am besten, wenn man selber diese Musik veranstaltete. Aber die musikalischen Einflüsse kamen bald von anderswo, nämlich aus dem Jazz und von Aretha Franklin.

Auch die Millingtons fingen als zaghafte Folksängerinnen an. June hat bis heute einen erstklassigen Gesang drauf. Die beiden wußten schon früh, daß sie in der Musik bleiben wollten. Sie marschierten in Richtung Motown und Beatles weiter. – Alice hatte wiederum klassisch begonnen. Sie haßte Rock 'n' Roll. Entdeckte eine Schwäche für Motown und landete schließlich doch beim Rock. – Nickeys musikalischer Ursprung liegt im Rhythm & Blues.

Birtha und Fanny spielen ausgemachte Gruppenmusik. Beide vermeiden solistische Extratouren. Schlagzeug und Baß der Fanny sind nicht jedermanns Sache. Mir geht es oft auf den Wecker. CHARITY BALL z.B. erscheint mir als ein reichlich penetrantes und flaches Album. FANNY HILL, das letzte, ist dagegen eine ganze Klasse besser. „Ain't That Peculiar", „Knock On My Door" und „Blind Alley" sind glänzende Stücke. Birtha hat mehr zu bieten. Shelly singt großartig. Manchmal zu weinerlich, pathetisch, wie fast alle Soul- und Blues-Sänger, aber sie ist zugleich eine hervorragende Gitarristin. Unterstützt von einer geölten und swingenden Rhythmussektion. Und spezialisiert hat sich die Birtha auf einen ausgefeilten gemeinsamen Gesang zu viert. „Free Spirit", auch als Single erschienen, ist ein mitreißender Aufmacher ihres Debutalbums.

Niemand von den acht Musikerinnen hat über große Vorurteile zu klagen. Beide Gruppen registrieren die Skepsis, die ihnen ein normales Rock-Auditorium entgegenbringt. Besonders dort, wo man sie noch nicht gehört hat. Aber sobald sie erst mal gespielt haben, sieht alles anders aus. Sie werden beklatscht, anerkannt und für voll genommen. Ganz besonders haben sie mit ihren Plattenfirmen zu rangeln gehabt. Birtha bestellte sich eines Tages Abgesandte der Firmen in den Club. Daraufhin bekamen sie mehrere Angebote. Fanny hatte von Beginn an einen interessierten Fürsprecher. Einen Produzenten für eine Plattenfirma, der auf die Dauer seine Firma weichklopfte.



Rock, Sex und Emanzipation

Sex spielen sie alle herunter. Als wenn jede Stärkung des Sexappeal gleichzeitig die musikalische Qualifikation mindert. Sie verstehen sich ja gerade nicht als solche Mädchenbands, die's mit der nackten Brust machen, weil sie's im Kopf und in den Fingern nicht haben. Aber hat Rock nicht mit Sex zu tun? Rosy: „Hm, ja. Ist schon wahr. Aber was wir machen, das ist wie tanzen. Du fühlst dich gut und drückst es in den Bewegungen deines Körpers aus. Gut, da mag Sex mit drin sein, allerdings nicht mit der Absicht, die Männer im Publikum aufzuregen." Und Shelly ergänzt: „Keine Frage, der Rock, den wir spielen, ist körperlich. Er ist aber nicht nur auf ein Geschlecht gerichtet. Wir wollen ein einheitliches Gefühl unter uns allen erzeugen. Das ist aufs Ganze gerichtet. Nicht darauf, jemanden ins Bett zu locken. Man darf diese ursprüngliche Körperlichkeit unserer Musik nicht mit einer gezielten Sexshow verwechseln." Rosy: „Wir sprechen auch die Mädchen an. Die laufen nämlich nicht weg und sagen ‚Is' ja doch alles bloß für Männer'."

Wie halten es die Rock-Damen mit der Emanzipation? Jean: „Wir brauchen keine Spruchbänder zu schwenken. Wir sind bereits seit Jahren wir selbst. Wir haben an der Frauenbewegung keinen Anteil. Auch wenn vieles richtig ist, was man in der Women's-Lib sagt. Wir machen auch keine Benefizkonzerte und ähnliches. Wir waren halt schon immer frei. Ich hab' immer gemacht, was ich wollte."

Shelly von der Birtha sieht zwischen ihrer Gruppe, anderen Mädchengruppen und der Women's-Lib doch einige Querverbindungen: „Schon allein, daß Frauen jetzt viele Dinge tun, die so lange von Männern beherrscht wurden. Aber! Das ist für uns nicht der Grund, warum wir spielen. Wir machen gern Musik. Das ist alles. Nicht als Protest. Nicht, um hier den Mann zurückzudrängen. Ich will auch überhaupt nicht versuchen, mich als etwas Besseres als der Mann hinzustellen. Ich will meinen Spaß haben."

Und weil sie alle nicht den starken Mann spielen wollten, stöhnten sie auch ziemlich hemmungslos unter den Anstrengungen dieser Tourneen. Für die Fanny war es die erste Reise, die über Wochen hinweg jeden Abend einen Auftritt verlangte. Der Birtha ging es ähnlich, nicht ganz so hart. Die Fanny rafften ihre Gesichtszüge zu einem Fotolächeln auf. Und selbst das schafften sie nur noch mit knapper Not. Sie schauderten bei dem Gedanken, daß dies erst nur ein Anfang war. Eine Promotiontour zum Guten-Tag-sagen. Die erste lange Deutschlandtournee soll im Frühjahr folgen.

Winfried Trenkler

Fanny in Deutschland, (v.l.) Jean Millington, Nickey Barclay, June Millington und Alice DeBuhr.

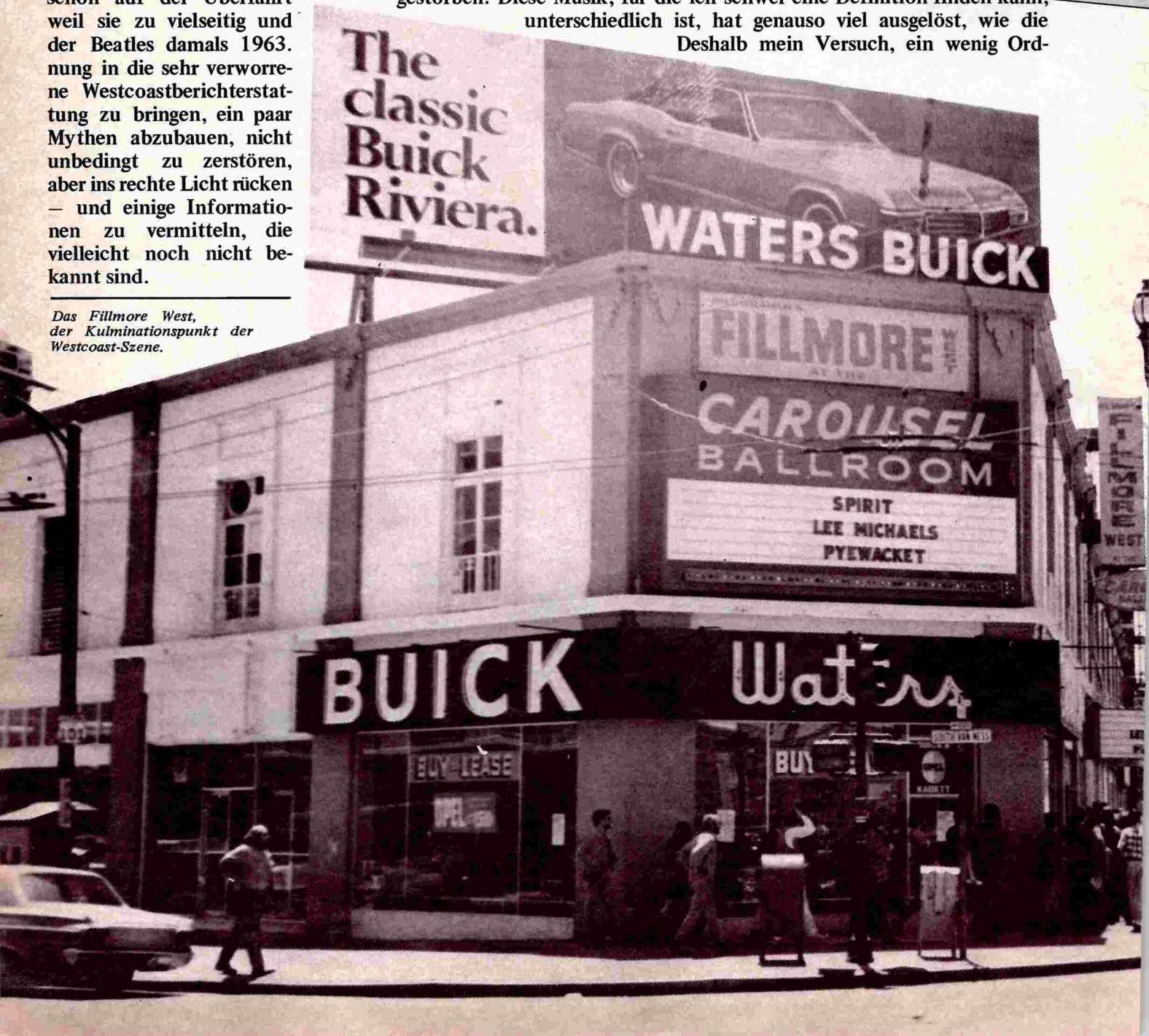
Foto: Ingrid Blum

DER WESTCOAST-MYTHOS

Eine leicht verklärte Erinnerung

von Ingeborg Schober

1967 kaufte ich von den Jefferson Airplane SURREALISTIC PILLOW. Da begann meine Suche nach Informationen über die Westcoast, aber je länger ich forschte, um so mehr begriff ich, daß es unmöglich ist, alle Informationen wie ein Puzzlespiel zusammenzusetzen und am Schluß ein Ganzes vor sich zu haben. Zu viel ist so früh passiert, daß wir es nicht gemerkt haben, zu viel gleichzeitig, und die wenigen Informationen sind stark gefiltert zu uns gekommen. Als die Westcoastplatten bei uns eintrafen, war die eigentliche Idee schon auf der Überfahrt gestorben. Diese Musik, für die ich schwer eine Definition finden kann, weil sie zu vielseitig und unterschiedlich ist, hat genauso viel ausgelöst, wie die der Beatles damals 1963. Deshalb mein Versuch, ein wenig Ordnung in die sehr verworrene Westcoastberichterstattung zu bringen, ein paar Mythen abzubauen, nicht unbedingt zu zerstören, aber ins rechte Licht rücken – und einige Informationen zu vermitteln, die vielleicht noch nicht bekannt sind.



Das Fillmore West, der Kulminationspunkt der Westcoast-Szene.

(von oben links)
Die „unglaublichen" Charlatans waren wahrscheinlich die erste Frisco-Group. (Anfang '65)
Jefferson Airplane, hier noch mit Signe Anderson, die bald durch Grace Slick ersetzt wurde ('65/66)
Die Beach Boys auf ihrem ersten Single (Juni '62)
Das erste Album der Grateful Dead. ('67)
Frank Zappa, unser aller Mutter.
Quicksilver Messengers Service, ebenfalls '65 gegründet.
Cheap Thrills ('68), das zweite Album von Big Brother And The Holding Company
Die Doors entstanden '66/67 in L.A.

Westcoast ist, musikalisch gesehen, ein Teil Kaliforniens, am Pazifischen Ozean, zwischen Berkeley und Los Angeles. Die einzelnen Städte, vor allem aber San Franzisco (Frisco) und Los Angles, kurz L. A., haben dabei eine sehr unterschiedliche Entwicklung durchgemacht. Jede Stadt hatte ihre eigene Scene, ihre eigenen Gruppen und Lokale. Der Westcoastsound entstand eigentlich erst nach 1967. San Franzisco, eine Hafenstadt mit Slums, in der viele Lateinamerikaner hausten, in der Seeleute aus aller Welt sich ansiedelten, und gestrandete oder reiche Goldsucher aus Nevada hängenblieben. San Franzisco war ein Schmelztiegel der Nationalitäten, der Sprachen und Musikstile. So ist es nicht verwunderlich, daß Frisco-Gruppen vom Blue Grass, Folk, R&B, Rock 'n' Roll, Blues über internationale Folklore alles aufweisen. Die Vorbedingungen waren ideal. Die Musik lag sozusagen auf der Straße.

L. A. dagegen war eine Stadt des großen Business und Amusements gleichzeitig. Durch Hollywood zu Reichtum und Berühmtheiten gekommen, die es bevorzugten, in Beverly Hills, Laurel Canyon oder Topanga Canyon zu wohnen; mit Tonstudios und Künstleragenturen ausgestattet, mit Managern, Promotionleuten, Journalisten und unentdeckten Talenten, wartete es nahezu auf eine neue Entwicklung, nachdem das Filmgeschäft im Sterben lag. Man kam nicht mehr nach Holly-

wood um für den Film entdeckt zu werden, sondern für die Platte. Zahlreiche Gruppen wohnen heute da, Musiker aus aller Welt, an die 318 eingetragene Plattengroßhändler, Hunderte von Plattenstudios, Clubs, wichtige Persönlichkeiten. L. A. ist die Stadt der „plastic" aber „fantastic" people, von denen die Mothers singen. Es ist die Stadt der coolen Geschäftemacher, der relaxten Parties und der High Society-Ereignisse, eine Stadt der Gegensätze, manche Musiker verdammen sie als Hölle, manche bezeichnen sie als das Paradies auf Erden. Eines scheint klar zu sein, L. A. ist keine gewöhnliche Stadt.

In gewisser Weise war alles, was Los Angeles hervorbrachte, Superstars – entweder gar nichts, oder Superstars!

Die Wilson-Brüder

Und weil die Wilson-Brüder bei L. A. aufwuchsen, mußten sie, als Musiker, entweder unentdeckte Genies oder aber Superstars werden. Daß sie letzteres wurden, haben sie wohl in erster Linie dem Ehrgeiz ihres Vaters Murray Wilson zu verdanken. Die Wilson-Brüder Brian, Dennis und Carl wuchsen in den bescheidenen Verhältnissen einer Nachkriegssiedlung, Harthorne/Californien auf. Ihr Vater handelte mit schweren Maschinen, aber seine eigentliche Liebe galt der Unterhaltungsmusik. Er schrieb zahlreiche Songs, meist im Stil der 20iger Jahre, einige wurden auch verlegt, die meisten trug er jedoch seiner Familie und Freunden an der elektrischen Hammondorgel vor. Murray glaubt, daß vor allem der ständige Umgang mit der amerikanischen Alltagsmusik den Sound der Beach-Boys geprägt hat, und ich möchte ihm da nicht widersprechen.

Auch die Familie Mike Loves, des Cousins der drei Wilsons, war sehr musikalisch. Mrs. Love veranstaltete öfters Konzerte für Freunde, und bei einem solchen Konzert trug Brian mit 8 Jahren eine Eigenkomposition seines damals 9 1/2jährigen Cousins Mike, ein Hymnenähnliches Lied „The Old Soldier" vor. Murray, nicht nur stolz, sondern auch eifersüchtig, nahm die Melodie und schrieb dazu einen eigenen Text „By My Side/When Jesus Calls His Soldiers". Von da ab trug Brian, zur Belustigung der Erwachsenen, beide Versionen vor.

Vielleicht ist vieles an Brians unberechenbaren, späteren Einfällen schon auf diese gewisse Manipulation im Kindesalter zurückzuführen. Murray, der Brian für ein ebenso gottbegnadetes Genie hält, wie Mancini, griff daher sehr früh ein – damit aus seinen Söhnen das wurde, was ihm vorenthalten wurde. Das war um 1961. Die Wilsons und Mike Love, sowie der Schulfreund Al Jardine übten nur aus reinem Vergnügen in der Freizeit Four Freshmen-Songs ein, die gerade sehr populär waren. Ich selbst kann mich an diese Musik nicht erinnern, weiß nicht einmal, ob ich sie jemals gehört habe; damals gab es hier eigentlich nur deutsche, seichte Schlager, oder Paul Anka und Elvis Presley.

In Californien aber war Surfin *in*, und Motorrad- und Autorennen. Dennis, der wildeste der Wilsons, der natürlichste und der draufgängerischste, war ein fanatischer Surfer und er bedrängte Brian und Mike, ein Lied darüber zu schreiben. So entstand „Surfin", die allererste Single, von der Vater Murray gar nicht begeistert war; zu grob und unmelodisch war sie ihm.

Aber Murrays Verleger, Mr. Morgan war interessiert an dem Lied. Er nahm es in seinen Verlag, und am 8. 12. 1961 erschien „Surfin" auf dem unabhängigen Candix-Label. Den Namen Beach Boys erfand der zuständige Mann der Plattenfirma, Russ Reagan, der auch dafür sorgte, daß drei Rundfunkstationen in L. A. stündlich die Single einsetzten, und das 24mal am Tag. Kurz darauf war „Surfin" in der Hitparade an 76. Stelle.

On The Road

Während also die Beach Boys ihre erste Single mit Hilfe ihres Vaters erfolgreich gelandet hatten, während zahlreiche Beatnik-Literaten ihre Romane über Erlebnisse *on the road* veröffentlichten (Kerouac, Allan Ginsberg, Norman Mailer etc.) machten sich viele Jugendliche allein auf, nur mit einer akustischen Gitarre, einem Banjo oder einer Stimme, um in Kaffeehäusern und Clubs zu singen und zu spielen und quer durch Amerika zu tingeln. Einer davon war Bob Dylan, der nach New York kam um Woody Guthrie, den er verehrte, kennenzulernen, und dann dort entdeckt wurde. 1961 unterschrieb er seinen ersten Plattenvertrag, und 1962 kam die erste LP BOB DYLAN, produziert von John Hammond, die bald einiges ins Rollen bringen sollte, heraus; kurz darauf eine seiner Singles „Blowin' In The Wind", die man wohl als Klassiker des Folk bezeichnen darf. Während also die Folksinger, Blue Grass Musiker, Jug Bands und Bluessänger unterwegs waren, spielten die Silver Beatles mit Tony Sheridan im Hamburger Starclub.

In San Franzisco schlossen sich ein paar Schulfreunde John und Tom Fogerty, Lead- und Rhythmusgitarre, Stu Cook, Baß und Doug Clifford, Schlagzeug als Blue Velvets zusammen, einer Gruppe, die nach fast 10 Jahren Ausdauer unter dem Namen Creedence Clearwater Revival eine der bekanntesten späteren San Franzisco-Band werden sollte. Sie begleiteten einige R&B-Künstler, deren Songs in die Frisco-Hitparaden gelangten, doch die Blue Velvets hatten noch einige harte Jahre vor sich.

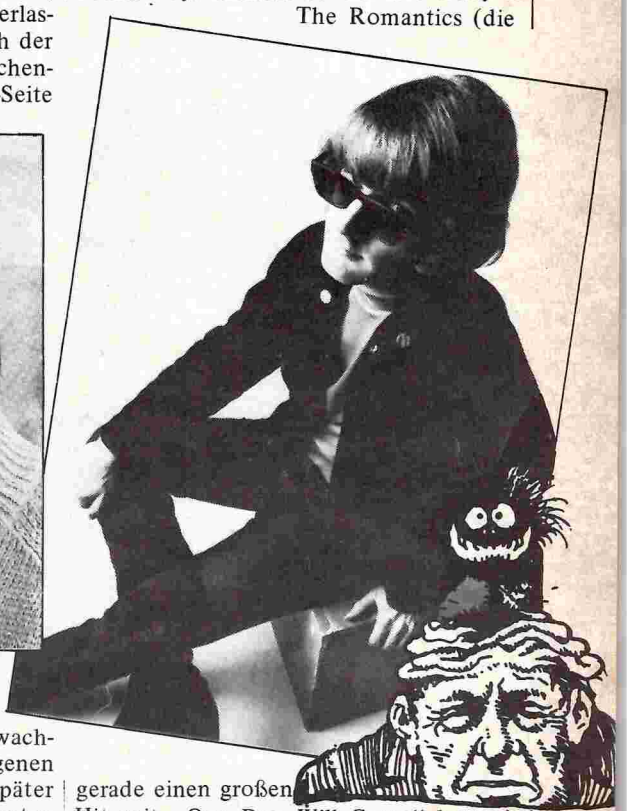
Etwa zur selben Zeit traf in Palo Alto, einem Künstlernest, Treffpunkt für die ausgeflipptesten Beatniks, Herumhänger und Verlorengegangenen, der Gitarrist Jerry Garcia, gerade unehrenhaft aus der Armee entlassen, Bob Hunter, der für einige Zeit sein Gesangspartner, später der Texter der Grateful wurde, ein. Und Martin Balin, ein Schauspieler, Künstler, oder was immer, der aus Kanada kam, schloß sich als Folksänger den Town Criers an. In Chicago wurde ein Junge namens Jim

Westcoast, erste Generation: (v.l.) Jerry Garcia, die Beach Boys, Marty Ballin, die Charlatans (minus Michael Ferguson), Stephen Stills und Jim (Roger) McGuinn.

McGuinn, der später als Roger McGuinn mit den Byrds weltberühmt werden sollte, kurz vor seinem Abitur von einer Country-Folk-Gruppe namens Limeliters, die er im Ash Grove, einem Folk-Club von L. A. kennengelernt hatte, angerufen. Sie baten ihn, eine 6wöchige Tournee mitzumachen. Jim McGuinn blieb nicht lange. Bald erhielt er einen Anruf vom Chad Mitchell Trio, mit dem er zweieinhalb Jahre Nord- und Südamerika bereiste und mit 19 Jahren schon in der ehrwürdigen Carnegie Hall spielte. Jim, der auf der Schule ein brennendes Interesse für Physik, Chemie und Mathematik hatte, und bis heute mit wahrer Begeisterung an technischen Dingen tüftelt, wünschte sich mit 14, nachdem er einige Live-Auftritte von Elvis Presley gesehen hatte, eine Gitarre und bekam sie, gottseidank , auch. Nach einigem Selbststudium ging er auf die *Chicago's Old Town School Of Folk* und wurde ein Anhänger von Pete Seeger.

Surf-Sound

Während die einen Surf, die anderen Folk oder Beat entwickelten, geschahen einige politische Dinge, die erhebliches Aufsehen erregten: die Kuba-Krise brach aus, General Taylor sprach sich im Oktober 1961 für einen größeren Einsatz der USA in Vietnam aus, die Berliner Mauer wurde errichtet, und wir West-Deutschen wurden gebeten, für unsere Brüder und Schwestern hinter dem Eisernen Vorhang am Heiligen Abend Kerzen ins Fenster zu stellen.



In den Hitparaden standen „Exodus" und „Wonderland By Night" von Bert Kaempfert. Das war das Jahr, in dem der erste Single-Erfolg der Beach Boys landete. Morgan, der Musikverleger hielt die Gruppe für eine Eintagsfliege. Er wünschte ihnen viel Glück und riet Vater Murray, es in Zukunft selbst zu versuchen, was Morgan, (laut Murray, bis Ende 1971 allein 2 700 000 Dollar gekostet hat). Al Jardine verließ die Gruppe um Zahnmedizin zu studieren, dafür kam Bruce Johnston dazu. Murray klapperte also tapfer und erfolglos Plattenfirmen ab. Bis er zufällig bei Capitol in Nick Venet rannte, dem damals einzigen leitenden Angestellten unter 62. Er spielte ihm das selbstproduzierte Demonstrationsband von „Surfin Safari/409" vor, und Venet wußte sofort, daß er da eine doppelseitige Sensation vor sich liegen hatte. Von da an war Venet Produzent und Murray auch. Sie konnten sich nicht ausstehen, Murray bezichtigte Venet fauler Tricks, Venet Murray zu viel persönliches Interesse an der Beach Boys Musik – außerdem gingen ihm die stundenlangen Gespräche Murrays über seine eigenen Kompositionen auf den Wecker. Carl Wilson über Venet: „Brian wollte nichts mit ihm zu tun haben." Vater Murray kämpfte wie eine Löwenmama für ihre Jungen, viereinhalb Monate, dann hatten sie gesiegt.

Sie hatten erreicht, was damals als Sensation galt: sie durften für Plattenproduktionen nicht-hauseigene, bessere Studios verwenden, sich jüngere Tontechniker anheuern, Studiotermine verschieben oder überziehen, Plattenaufnahmen für Essenspausen unterbrechen, und sogar zwischendrin die Studios verlassen. Brian, so sagte jemand, hat die Westcoast für Produzenten und Musiker liberalisiert – aber auf seine Kosten. Danach bat Venet Murray, sich lieber um den familieneigenen Musikverlag und das Management zu kümmern, und das Produzieren ihm allein zu überlassen. Venet verdächtigte Murray auch der Idee (was damals übrigens ganz branchenüblich war), eine Single mit der A-Seite für Teenager, und der B-Seite für Erwachsene machen zu wollen, um seine eigenen Kompositionen herauszubringen. Später brachte Murray als Vater der berühmten Beach Boys eine LP (ebenfalls auf Capitol) heraus, THE MANY MOODS OF MURRAY WILSON. Capitol selbst rutschte im übrigen durch die Gruppe in einem Jahr in der *Industriehitparade* bei Singles von Platz 8 auf Platz 2.

Die Beach Boys-Texte handelten fast ausschließlich von selbsterlebten Dingen – von Problemen, die man sich, weil man sie nicht hatte, aus Langeweile selbst machte, über Surf, Motorräder, Autos, Elternhaus, Schule und Mädchen – Probleme der Mehrheit der College-Jugend. Simple Lieder, nicht provokativ, eher voller Weltschmerz und Selbstbedauerung, zum Tanzen und Amüsieren geeignet. Brian schaffte es, die gesamte amerikanische Unterhaltungsmusik neu in eigenwillige Harmonien (Murray: „Er denkt in 6teiligen Harmonien, andere Leute in 2- oder 3teiligen"), den ab da unverkennbaren mehrstimmigen Falsetto-Chören, dem Be-Bob-A-Do-Wah zu verpacken und damit den „Surf-Sound" zu kreieren, der noch heute für sonnige, leichte, tanzbare Musik steht. Brians Dilemma begann eigentlich erst, als er glaubte, mit dem ständig steigenen Niveau seiner Kompositionen müßten auch die Texte intelligenter, besser werden – anstatt daß er ganz darauf verzichtet hätte. Beach Boys-Gesang ist für mich noch immer mehr ein Hauptinstrument als eine Text-Botschaft.

Murray drückte die Gruppe von Anfang an nach unten, um bessere Leistungen, Ergebnisse und Möglichkeiten herauszuholen. Die ersten 9 Monate nach „Surfin" durften sie nur in kleinen Clubs auftreten, z. B. in Inglewood/Calif. oder in Sacramento. Doch Ende '62 forderte jemand Murray zu einer Wette heraus, und zwar mit der Behauptung, daß die Beach Boys niemals so viel wie Ruby & The Romantics (die gerade einen großen Hit mit „Our Day Will Come" hatten), verdienen könnten. Die bekamen pro Abend 3 500 Dollar, sieben Tage die Woche. Es war 17. Dezember 1962. Murray begann zu buchen, und die Gruppe hatte zwischen Heiligabend und Neujahr mit 5 Konzerten 26 684 Dollar verdient.

Das war die Zeit, wo ich mich gerade für Jazz zu interessieren begann, für Folklore und Spirituals, es war die Zeit, wo Existenzialismus wieder in Mode kam, Sartre, Camus, polnische Filme. In den Hitparaden war „Heißer Sand" und

„Speedy Gonzales", wir tanzten Twist, Slop, Hully-Gully und Halbstarke mit Mopeds lösten zum zweiten Mal Generationskonflikte aus. In New York dagegen stellte ein Künstler namens Andy Warhol ein 205 x 170 cm großes Öl-Bild von Marilyn Monroe her, und leitete damit eine neue Entwicklungsphase der Pop Art ein. Namen wie Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist und Claes Oldenburg wurden bekannt.

Jim McGuinn verließ das Chad Mitchell Trio und schloß sich Bobby Darin für eine Folktournee durch Nachtclubs an, die fast 2 Jahre dauern sollte. Die Silver Beatles machten als die Beatles in England ihre ersten Hits „Love Me Do", „PS, I Love You". Sie hießen Paul McCartney, John Lennon, George Harrison und Ringo Starr – und sollten in kürzester Zeit nicht nur die Musikwelt auf den Kopf stellen. Eine neue Generation war aufgebrochen, die kein adrettes Image wollte oder brauchte, die eigene Vorstellungen von Aussehen, Kleidung, Zukunft und Werten hatte. Ihre Texte konnten, wie die Dylans, politisch-sarkastisch sein, oder aber simpel, fast naiv wie die der Beatles, das Neue passierte in der Musik. Sie spielten Rock 'n' Roll, aber elektrisch, dagegen klangen Elvis Presley und all die anderen wie Chorknaben.

James-Dean-Allüren

Doch Amerika wollte von den Beatles vorerst nichts wissen. Amerika hatte die Beach Boys, Bob Dylan und 1963 Peter, Paul & Mary in den Hitparaden. Immerhin!

Murray wollte das exakt auf Amerika zugeschnittene, saubere College-Boys-Image der Beach Boys auf keinen Fall gefährden. Ihre Fans waren zwischen 10–70, so trug man Ringelhemden, nicht zu enge Hosen und Tennisschuhe. Aber hinter der Bühne machten ihm seine Söhne ganz schön zu schaffen. Sie waren in der James Dean Zeit groß geworden, sie hatten viel Geld verdient, und die ständige Unterdrückung mußte ja irgendwo ein Ventil haben. Earl Leaf, ein ältlicher Teenager-Kolumnist aus L. A., der für die erste Europatournee der Beach Boys angeheuert wurde, weiß dutzende diverser delikater Geschichten zu erzählen (die Beach Boys bezichtigten ihn der senilen Eifersucht). Laut Leaf war Dennis der wildeste, „wie ein Tier", wenn es darum ging Mädchen aufzureißen, und Mike Love der exzentrischste. Mike war immer in Schwierigkeiten. So saß er z. B. in Paris wegen eines Animiermädchens bis 4.00 Uhr morgens in einem Lokal, trank Sekt die Flasche für 4 000 Fr. während sie abhaute; in München wurde er einem Mädchen zu aufdringlich und landete die Nacht über im Gefängnis; in London zahlte er auf der Straße einem Mädchen einen Haufen Geld, um sich mit ihr in ihrer Wohnung zu treffen. Die Wohnung fand er nie, usw. usw. Er war 21, und der einzige, der öffentlich trinken durfte. Die anderen mußten, falls sie dabei erwischt wurden, Murray ein Bußgeld von 500 Dollar überlassen, angeblich kam es nie dazu. Venet erzählte, daß Murray Mike Love nach der ersten Europatournee rausschmeißen wollte. Venet riet ihm, wegen Vertragsschwierigkeiten ab. Der Grund soll Obszönität, Profanität gewesen sein, Murray behauptet, daß Mike auf der Bühne das Mikro zu tief gehalten habe, aus Versehen . . . während Venet erzählt, daß Mike Love zweimal hinter der Bühne das Wort *Fuck* benutzt hat, und Murray fand das *profan.*

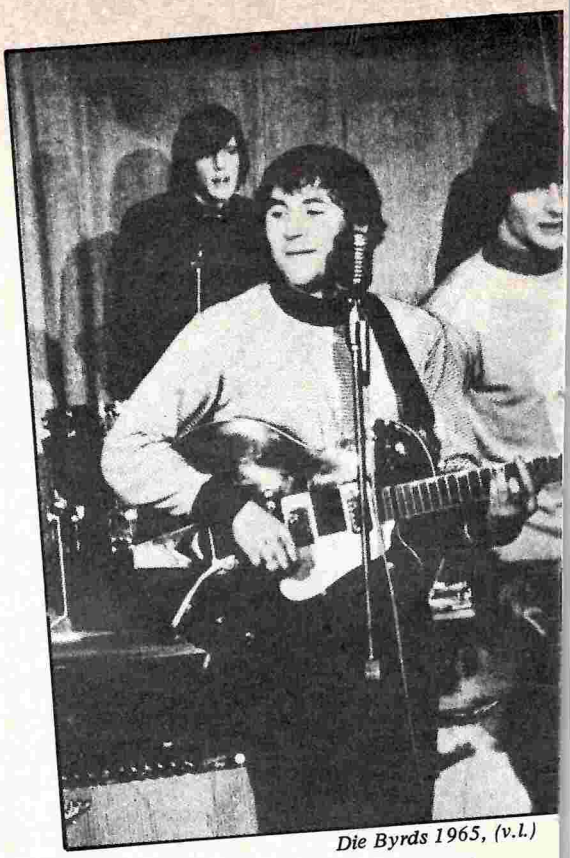
So wurden die Musiker langsam schizophren, sie wollten sich weiterentwickeln, ihre halbstarke Zeit hinter sich lassen, doch Murray hielt sie kurz. Es gibt da eine Geschichte, die Carl erzählt hat. „Wir machten gefährliche Wettspiele. Es gab in der Nähe unseres Hauses einen sehr tiefen Entwässerungskanal. Nachts fuhren wir mit unseren Motorrädern raus, und wer es am längsten auf dem Sattel bis zum Abgrund ausgehalten hatte, der war Sieger. Dennis war immer der letzte, der sprang." Kürzlich habe ich den James Dean Film „Jenseits von Eden" aus dem Jahr 1955 gesehen, und da habe ich begriffen, was die Beach Boys sind, ein Produkt dieser Zeit, wo alles, aus Langeweile oder Rebellion bis zum Exzess betrieben wurde, Leistungsstreß, Mutproben – das war auch der Grund für sie Drogen zu nehmen. Letzlich sind die Beach Boys so, wie das Image der Grateful Dead bei uns, wirklich ausgeflippt, die Grateful Dead dagegen völlig normal.

Bei den Aufnahmen zu der LP SURFIN USA standen sie z. B. bis zu 13 Stunden im Studio und sangen ohne Pause – weil Murray sie immer wieder rausforderte. In dieser Zeit entstand auch das Lied „In My Room" von Brian.

Dieses Lied ist so typisch für die pubertäre Rebellionshaltung, für die auftauchenden Generationskonflikte. Doch die Beach Boys lehnten sich nicht wirklich auf, sie schmollten. Sie waren völlig angepaßte, aber im kleinen nörgelnde Jugendliche. Vater Murray hat sich übrigens über das Lied angeblich nicht geärgert – er hatte Verständnis. Murray begann in der Zeit auch andere Künstler für seinen Verlag zu produzieren, z. B.: Die Sun Rays. In den Hitparaden tauchten plötzlich jede Menge Surf-Gruppen auf, die meistens Songs von Brian brachten. Dot hatte die Surfaris und Liberty Jan & Dean. Beide Firmen hatten 1962 das Demo der Beach Boys abgelehnt.

In England war die Beatlesmania im vollen Gange. Alle Welt ließ sich Beatles-Pilzköpfe wachsen, „Please, Please Me" und „She Loves You" erreichten Deutschland. Ich habe sie gehört und meine Jazzplatten von Charlie Parker, Stan Getz, Gene Krupa, Jimmi Guiffre verschenkt – Bücher über Blues, Jazz und Spirituals blieben ab da unberührt und an den Schulen bekamen die Schüler-Jazzgruppen Konkurrenz von Beat-Gruppen; man hieß Tornadoes, Telstars, Rattles.

Es war auch das Jahr, wo John F. Kennedy einem Attentat zum Opfer fiel, am 22. November 1963. Etwa zu der Zeit,



Die Byrds 1965, (v.l.)

sicher durch das Attentat ausgelöst, begannen die Studenten der Universität Berkeley/Californien systematisch das Unterrichtssystem zu zerstören, die *Yippies* kamen auf.

1964 kehrte Jim McGuinn von der Bobby Darin-Tournee zurück und machte Soloauftritte in New York und L. A. . . . Er schrieb einige Songs für Judy Collins und The Irish Rovers, wirkte auf 2 LPs für Horizon-Records mit, THE FIVE STRING STORY, lernte die Musiker seiner späteren Byrds kennen, und arbeitete mit Jacques Levy an „Tryp" einem Broadway-Musical nach Ibsens „Peer Gynt".

Chris Hillman und Stephen Stills waren unterwegs nach L. A., Skip Battin, der 1969 bei den Byrds einsteigen sollte, kam nach L. A. um einige Filme und Fernsehaufnahmen zu machen. Auch er hatte schon einige musikalische Erfahrungen hinter sich, u. a. hatte er in einem Rock 'n' Roll Duo gearbeitet, das zwischen '59–'61 einige Hits hatte. Clarence White und Gene Parsons waren als ein Trio (mit Gib Guilbeau), den Nashville West unterwegs. 1968 sollten sie ebenfalls zu den Byrds stoßen.

Die Beatles machten ihre erste Amerikatournee. Es kam zu den damals üblichen Folgen. Hysterie, Nervenzusammenbrüchen, Imitationen, plötzlich waren sie auch in den Staaten Nr. 1, Amerika wurde vom Beatles-Fieber geschüttelt, und der goldene Thron der Beach Boys begann zu wackeln. Auf einmal wuchs das Selbstvertrauen der bis dahin einzelgängerischen Folksänger, sie sahen eine Chance von etwas leben zu können, das ihnen Spaß machte, sie sahen die Möglichkeit, reich und berühmt zu werden, oder einfach die Leute anzutörnen. Alle wollten elektrische Musik machen. Jerry Garcia

Michael Clark, David Crosby, Gene Clark, Chris Hillman und Jim McGuinn, mit Idol Bob Dylan

sagte damals über die Beatles: „Sie waren wichtig für alle. Sie machten die Leute happy. Sie hatten die junge Welt wiederentdeckt und sie spielten mit allen diesen wundervollen neuen Dingen. Es veränderte sich alles sehr schnell. Wir entdeckten jeden Tag was Neues."

Die Charlatans

Garcias Jug Band nannte sich in Warlocks um und bastelte an einer elektrischen Anlage, und in San Franzisco kam wohl die erste Acid Rock Band zustande, die Charlatans. George Hunter, ein Kunststudent und sein Freund Richard Olson, der Musik studierte, Flöte und Sax spielen konnte, bei den Charlatans aber Bassist war, hatten die Idee für eine Gruppe. Mike Wilhelm, ein Folkspezialist und College-Freund, kam als Gitarrist dazu (Hunter wollte singen). Alle drei hatten längst das College verlassen, weil sie keinen Sinn darin sahen, saßen herum. Hunter war auf demselben Trip wie Jim McGuinn, er wollte eine elektrische Folk-Band, eine Folk-Rock-Gruppe machen. Als Pianist kam Michael Ferguson, ein alter Mexico-Tramp und Second-Hand-Ladenbesitzer dazu. Er dachte sich das angegammelte Cowboyimage der Charlatans aus und besorgte die Klamotten. Als Schlagzeuger fungierte kurze Zeit Sam Linde, der dann von Dan Hicks, ebenfalls einem ehemaligen Kunststudenten, mit Vorliebe zum Folk, abgelöst wurde. Dan Hicks modelte das gesamte Repertoire der Charlatans, Blues, Soul und R&B auf traditionelle oder selbstgeschriebene Folksongs um. So übten sie, ohne einen einzigen öffentlichen Auftritt bis Juni '65.

Zu der Zeit wurden die Byrds in der Besetzung Gene Clark (Tambourin, Vocal), Mike Clarke (Schlagzeug), David Crosby (Gitarre), Chris Hillman (Baß), Jim McGuinn (12 String Gitarre) mit ihrer ersten Single „Mr. Tambourine Man", einem Dylan Song, international bekannt. Und im Nachbarstaat Nevada gab es gerade so eine Art Goldgräber-Nostalgie, Touristen besichtigten zu Hauf die alten Schauplätze. Der Inhaber des alten Goldgräberlokals *Red River Saloon* hörte von den Byrds und wollte sie anheuern. Aber er traf die Charlatans und da sie lange Haare hatten und ihn überzeugen konnten, wurden sie zum 21. Juni angeheuert. Die Charlatans, noch immer ohne Live-Auftritte, fanden in Virginia City eine sehr angenehme Atmosphäre vor, Heads und Hippies, angetörnte Leute, die ihre Musik mochten.

Ihr erster Probeauftritt verlief folgendermaßen, Richard: „Wir waren gerade eben angekommen, und alle waren paranoid. Wilhelm hatte nicht einmal eine eigene Gitarre. Er mußte sich so eine elektrische Japanische von einem Typen dort leihen, George fühlte sich überhaupt nicht wohl in seiner Haut, er hatte ja noch nie öffentlich gesungen. Trotzdem, wir haben den Auftritt unter Acid gemacht. Glaub mir, das war wirklich far out . . . Wir waren so abgefahren, daß wir nicht einmal gleichzeitig spielten. Wilhelm, der's als erster geschluckt hatte, spürte es auch als erster. Er setzte sich einfach auf die Bühne und starrte um sich. Dann kam's bei mir. Wir sprangen wie verrückt herum, vertauschten unsere Instrumente und brachen vor Lachen fast zusammen . . ." Die Charlatans bekamen jeder pro Woche 100 Dollar, Essen und Schlafen frei, für 4–5 Gigs pro Abend, sechs Tage die Woche. Obwohl das Lokal immer gerammelt voll war, zahlten die Besitzer drauf. Denn es wurde kein Eintritt verlangt, und die Hippies schluckten lieber Drogen als Bier oder Schnaps. Und die Touristen mieden das Lokal wegen der Langhaarigen. Der Besitzer hatte seinen 22jährigen Sohn als Verwalter eingesetzt und der hatte nur langhaarige Leute angeheuert, vom Koch bis zur Band. Als der Besitzer feststellte, daß das ganze Lokal auf seine Kosten ein schönes Leben geführt hatte, war's natürlich vorbei. Zu allem Unglück wurden die Charlatans auch noch wegen Drogen-, Pillen- und Waffenbesitzes verhaftet, was in der Presse einen Riesenwirbel verursachte. So zogen sie es vor, nach einer ausgiebigen Abschiedsparty, zu der eine ganze Busladung San Franzisco Typen, darunter auch der Schriftsteller Ken Kesey war, anreiste, nach San Franzisco zurückzukehren. Ken Kesey hat 1960 einen Roman veröffentlicht „Jemand flog über ein Kuckucksnest", der vielleicht zu den wichtigsten Literaturdokumenten dieser Zeit zählt. Bei uns wurde er erst dieses Jahr veröffentlicht, und fiel natürlich prompt durch. (Hanser, Gelbe Reihe).

Die Charlatans wählten genau den richtigen Zeitpunkt für ihre Rückkehr, denn in San Franzisco begannen sich die Gruppen Jefferson Airplane, Great Society, Quicksilver Messenger Service und Grateful Dead zu formieren, die Acid-Tanzveranstaltungen standen ins Haus.

Folk-Rock

Inzwischen hatten die Byrds bereits einen immensen Vorsprung. Sie hatten die Folkanhänger mit elektrischem Folk schockiert, wie Dylan seine Fans in Newport 1964 mit einer elektrischen Gitarre, Puristen schimpften auf die Kommerzialisierung des bis dahin so ernsthaften Folk – aber durch die Byrds ging zum ersten Mal eine Musikbewegung von der Westküste aus – der Folk-Rock. Sie waren, da sie sich an Dylan anlehnten, oder einfach seine Lieder übernahmen, mehr als Unterhaltung, sie hatten etwas zu sagen. Mit den Byrds unterm Arm mußte sich auch ein Intellektueller nicht schämen, der die Beatles als pop ablehnte. Die Byrds haben sozusagen die Rockmusik (damals *Beat* genannt) aus dem Arbeitermilieu in die Akademikerkreise eingeführt, sie waren *sophisticated*, sie waren *cool* und clever, was man in L. A. unbedingt sein mußte, die geborenen Stars. Und sie schrieben 1965 Texte wie folgenden über John F. Kennedy:

He was a friend of mine
he was a friend of mine
his killing had no purpose
no reason or rhyme
he was a friend of mine

he was in Dallas Town
he was in Dallas Town
from a sixth floor window
a gunner shot him down
he died in Dallas Town

he never knew my name
he never knew my name
thought I never met him
I knew him just the same
oh he was a friend of mine

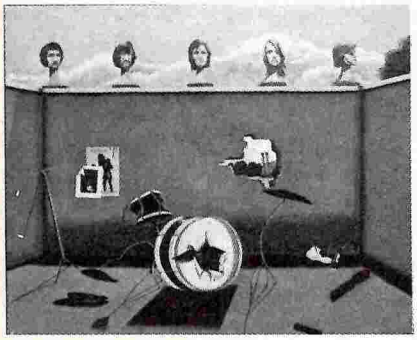
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Fortsetzung folgt

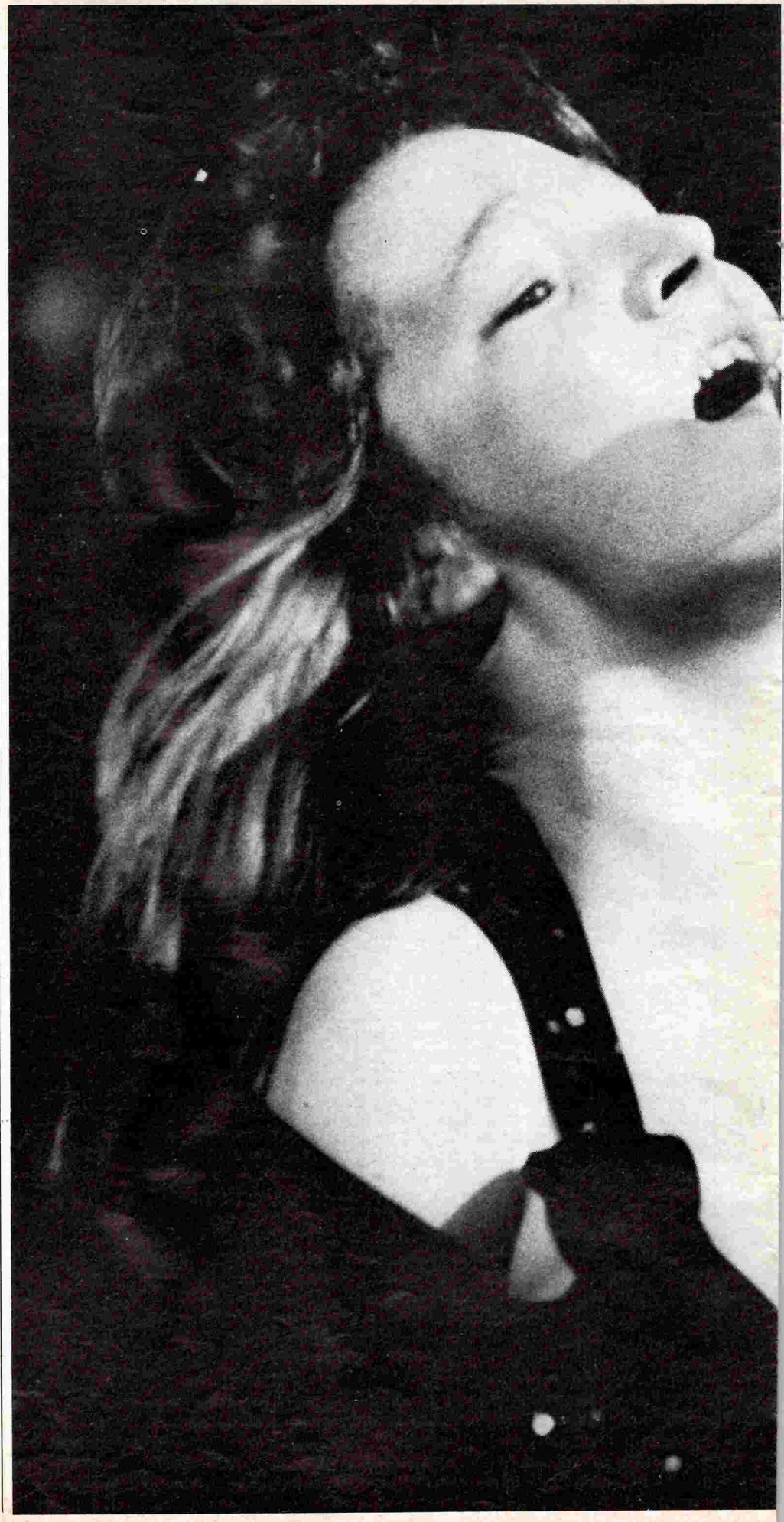
The scottish way of soul

Maggie Bell und Stone The Crows

von Bob Quinn



Diese Gruppe ist auf der Bühne von einer enormen Kraft, die das coole Londoner Publikum aus den Sitzen zwingt und mitreißt. Dabei ist ihr Stageact von kraftvoller Leichtigkeit. Vielleicht ist es das, was man Soul nennt. Stone The Crows haben Soul, wie nur wenige britische Gruppen. Colin Allens Schlagzeug und Steve Thompsons Bass pumpen die Musik gleichsam heraus, Ronny Leahy spielt sein wildes Honky-Tonk-Piano und das neue Mitglied der Gruppe, Jimmy McCulloch, rundet mit seiner Leadgitarre den pulsierenden Sound ab. Hinzu kommt Maggie Bell, die stolz wie ein Kampfhahn, mit ihren Plateaustiefeln den Takt hämmernd, den Kopf mit dem wilden rot-grün-gefärbten Haar zurückwirft, als wollte sie angreifen. Sie ist Stone The Crows' magische Persönlichkeit, die das Publikum in ihren Bann zieht.



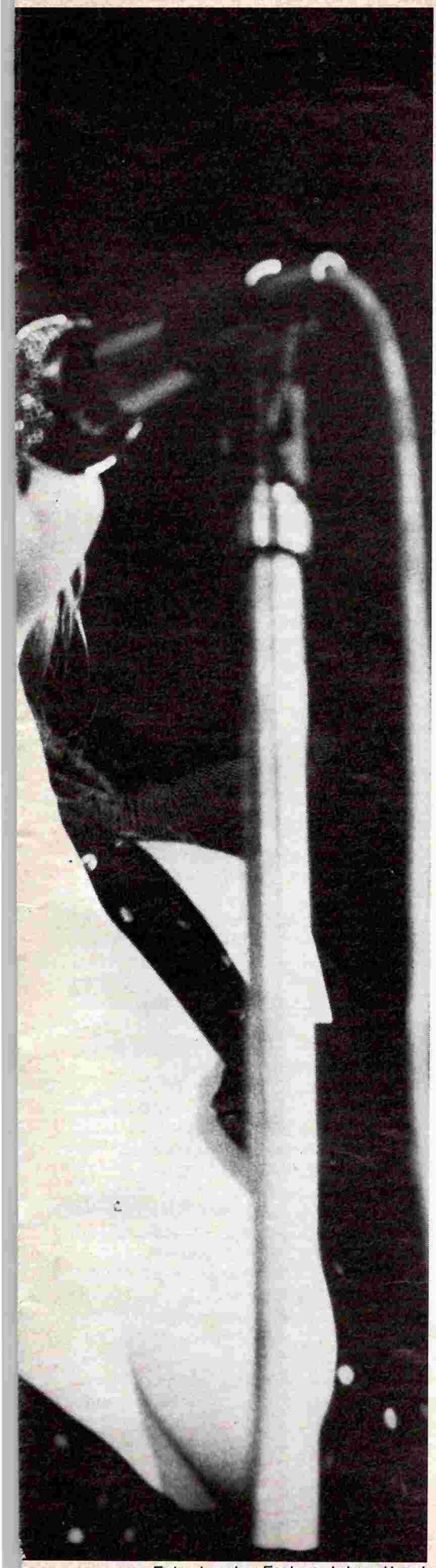


Foto: London Features International

Es gibt keine Zweifel, Stone The Crows sind nicht unterzukriegen. Mit ihrer *rock on* -Philosophie haben sie sich durch Zeiten gespielt, in denen sie vom Pech verfolgt waren und die meisten Leute die Musik an den Nagel gehängt hätten. Aber Soul bedeutet auch, nichts anderes zu haben, auf das man zurückgreifen kann, als sich selbst – und sich nicht verrückt machen lassen von Autos, Fernsehen, irren Klamotten und dem Erfolg anderer.

Stone The Crows haben ziemlich schlechte Zeiten durchgemacht. Als Maggie zu Lesley Harveys erste Gruppe in Glasgow kam, vor dreitausend Jahren, bekamen sie weniger als 20 Mark pro Auftritt. Aber Collin Allen glaubte damals schon fest an ihren Erfolg. Er hatte sein Schlagzeug zusammengepackt und von Bourmouth (einer mittelmäßigen Stadt mit mittelmäßigen Leuten im Süden Englands, die wohl kaum die richtige Umgebung für einen *verrückten Drummer* wie ihn, war) nach Glasgow gebracht. Collin hatte seine ersten Drums in der Flugzeugfabrik, in der er arbeitete, selber gebaut. Er brachte sich auch das Spielen selbst bei und begann an Wochenenden in Clubs und privat aufzutreten. Damals verlor er seinen Job in einer Fabrik, weil er nicht regelmäßig zur Arbeit erschien. Seine Gruppe hatte zehn Gigs nacheinander gehabt und er war tagsüber einfach zu müde. So wurde er ganz plötzlich zum Profi.

Der frischgebackene Profi spielte dann u.a. mit Zoot Money und John Mayall, bevor Les Harvey ihn bat, in seine Gruppe zu kommen. Auch Steve Thompson machte gerade seine „Pflichtrunde" bei John Mayall, zur selben Zeit wie Colin, aber er stieß erst zu Stone The Crows, als die Frustration des „sich so Durchschlagens" ohne besonderen Erfolg, zu ernsten Meinungsverschiedenheiten in der Gruppe führte und sie auseinanderzufallen drohte. Der Bassist Jim Dewar und der Organist John McGinnis verließen Stone The Crows daraufhin. Colin, Maggie und Les Harvey waren ziemlich mit den Nerven fertig und überlegten sich oft, ob sie nicht auch einfach Schluß machen sollten, aber sie machten weiter. Maggie sagt heute: „Ich habe nie wirklich geglaubt, daß wir es nicht schaffen würden."

Colin hatte Steve Thompson wiedergefunden, der sich inzwischen den Ruf erworben hatte, den schwärzesten Bass in England zu spielen. Und Ronnie Leahy wurde Pianist der Gruppe. Es stellte sich bald heraus, daß das neue Team phantastisch zusammenpaßte und -spielte. Sie hatten alles, was sie brauchten. Eine starke Rhythmusgruppe, Les Harvey, der ein hinreißender Gitarrist war, und natürlich Maggie, die für Gesang und Persönlichkeit sorgte. Außerdem waren alle einigermaßen begabte Songschreiber.

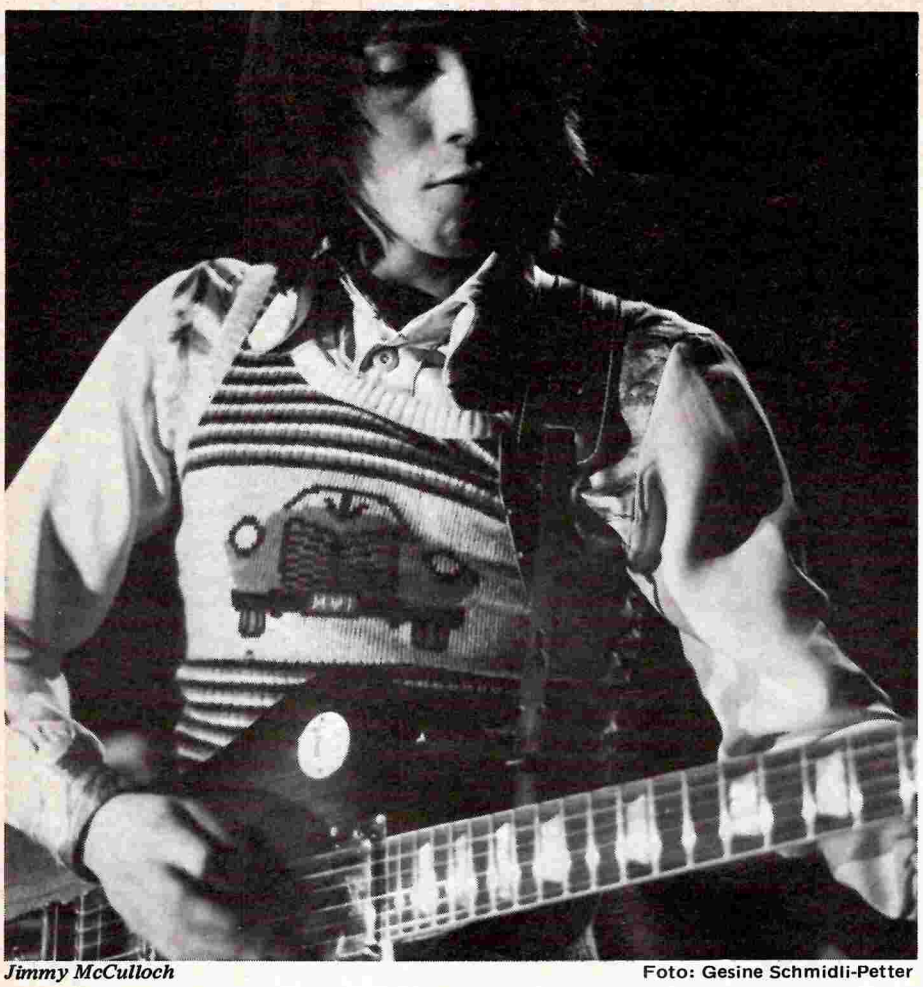
Stone The Crows waren auf dem Weg zum Erfolg. Alle in London, die ein Wort mitzureden hatten, wußten es. Melody Maker und das englische Sounds schrien es fast wöchentlich in die Welt hinaus. Aber irgendwie passierte es eben doch nicht so richtig, irgendwie ging die Magik ihrer *Life*-Auftritte verloren, wenn sie auf Platte übertragen werden sollte. Life waren sie jedesmal umwerfend, auf Platte aber nichts als eine Durchschnittsgruppe, und . . . haben wir davon nicht sowieso schon zu viele? Aber, weil sie sich verbunden fühlten wie eine Familie, gaben sie nicht einfach auf, sondern machten weiter.

Les Harveys Tod

Bis eines Tages in Swansea . . . Les Harvey betritt die Bühne, schließt seine Gitarre an, nimmt das harmlos wirkende Mikrophon zur Hand und stirbt! „Die Kabel sind versehentlich durcheinander geraten", heißt es später in der Presse. Das Mikrophon stand unter Strom. Ein

Vor Les Harveys Tod: (v.l.) Ronnie Leahy, Colin Allen, Maggie, Steve Thompson und Les

Foto: C + M Hudalla



Jimmy McCulloch Foto: Gesine Schmidli-Petter

großer Gitarrist. Ein guter Komponist. Ein dufter Typ. Ein Musiker, der mit viel Schwierigkeiten eine Gruppe aufgebaut hatte und gerade begann, Erfolg zu sehen, starb „auf dem elektrischen Stuhl" vor seinem Publikum, vor seiner Gruppe und vor dem Mädchen, das ihn liebte und mit ihm lebte, Maggie.

Es war schwer für die Gruppe, diesen Schock zu überwinden. Zuerst wollten sie nichts weiter tun als nach Hause gehen und nie in ihrem Leben wieder ein Instrument anfassen. Nie wieder mit einem Mikrophon in Berührung kommen! Aber sie waren eine Familie, sie gaben sich gegenseitig Kraft. Und natürlich standen die Manager hinter ihnen, redeten ihnen zu, zwangen sie fast, weiterzumachen und zusammenzuhalten. Die Gruppe mußte beim Lincoln Festival auftreten. Traurig genug, aber Les Harveys Tod machte sie berühmt. Alles wartete nur darauf, Stone The Crows zu sehen, zu sehen, ob Maggie ohne ihn auskommen konnte. Die menschliche Neugier wollte eine Sensation und die Presse tat ihr Teil: „Zur Erinnerung an . . ." Steve Howe von Yes sprang in letzter Minute als Gitarrist ein und Stone The Crows *lieferten* ein gutes Konzert. Aber sie waren bestimmt nicht so fanatisch wie man es bei dem Applaus hätte vermuten sollen. Sympathie und Mitleid waren im Spiel. Das Publikum war gerührt und ergriffen von dem, was Stone The Crows widerfahren war. So gut es war, zu sehen, daß ein zahlendes Publikum Mitgefühl zeigte, um so schlimmer war die abgebrühte Reaktion der Presse. Mitgefühl für Stone The Crows wurde vermarktet, die Atmosphäre des Verstehens zwischen dem Publikum und der Gruppe in den Dreck gezogen.

Ein neuer Anfang und Maggies neue Dimension

Stone The Crows begannen bald, den richtigen Ersatz für Les zu suchen. Das war gar nicht so einfach. Viele kamen und gingen bis endlich Jimmy McCulloch kam und blieb. Er war gerade bei John Mayall ausgestiegen und hatte bei einigen anderen Gruppen sozusagen Stipvisiten gemacht.

Sein Stil ist simpler und rauher als der von Les, aber die Gruppe glaubt an ihn. Allen voran Colin, der die Meinung vertritt, daß Jimmy „ein ganz großer Gitarrist" wird. Für den Augenblick ist er genau das, was die Gruppe braucht. Er hat übrigens auch die Groupies mitgebracht, ein sicheres Zeichen für den Erfolg einer Gruppe. Ronnie nimmt Jim etwas von der Leadarbeit ab, indem er etwas weniger Rhythmus macht als vorher. Die Musik klingt jetzt nicht mehr so puristisch und ist daher leichter vom Publikum zu akzeptieren. Als Stone The Crows während ihrer erfolgreichen England-Tournee im Londoner Rainbow-Theater auftraten, waren sie eine gute Gruppe, aber bestimmt nicht hinreißend. Als ich sie jetzt vor kurzem wiedersah, fand ich sie einfach umwerfend.

Privat ist Maggie nett und freundlich, auf der Bühne jedoch nimmt sie plötzlich neue Dimensionen an und wird unwiderstehlich. Wenn sie über die Bühne stolziert, den Kopf zurückwirft, ist sie plötzlich wahnsinnig sexy.

Sie arbeitet im Moment an einem Soloalbum. Aber wahrscheinlich ist es kein wirkliches Soloalbum, da alle Mitglieder von Stone The Crows mitwirken und einige sogar Songs dazu beigetragen haben. Es ist wohl mehr eine Art Entschuldigung, um der schnellen, harten Rockmusik zu entkommen, die ihr Publikum immer wieder von ihnen verlangt. Außer einigen Stücken auf ONTINIOUS PERFORMANCE, einschließlich „Sunset Cowboy" (für Lesley Harvey geschrieben), war es Stone The Crows niemals erlaubt, etwas anderes als aggressiven *Good-Time-Rock 'n' Roll* zu spielen. In London wurde geflüstert, daß Rod Stewart die LP produzieren würde. Aber er wird nur auf einem Stück singen. Die Produktion liegt leider wieder in den Händen von Mark London, dem Manager der Gruppe und Produzenten ihrer vier anderen LPs. Es wäre sicher gut gewesen, mit einem anderen Produzenten einmal etwas ganz Neues und Erfrischendes zu versuchen.

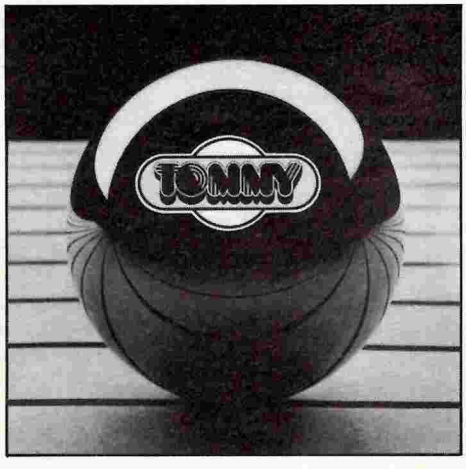
Wahrscheinlich wird Dave Cousins in einem Stück Banjo spielen und auch Peter Green wird dabei sein. (Man munkelte eine Zeitlang, daß Peter der Nachfolger von Les werden würde, aber da sieht man wieder, wie man sich irren kann) Auch John Bonham und Jimmy Page helfen aus. (Led Zeppelin haben dasselbe Management). Ich fürchte, daß die LP ein wenig zu gemischt wird, aber ich hoffe, daß ich mich irre.

Maggie wurde in England und auch von den Lesern dieser Zeitschrift zur besten Sängerin 1972 gewählt. Das ist eine große Ehre, obwohl man seine Rechnungen damit nicht bezahlen kann. Vom letzten Stone The Crows Album wurden bis heute weniger als 900 Stück verkauft. In England ging das Album etwas besser. Es war sogar für eine Woche in der englischen Hitparade, wenn auch ganz am Ende. Stone The Crows hätten langsam eigentlich Erfolg verdient.

PS. Es ist Mitternacht . . . meine letzte Nacht in London . . . Mein Artikel für SOUNDS ist schon auf dem Weg nach Deutschland. Noch eine letzte Nacht im Speakeasey, dem Club, wo sich das Rock-Business trifft. Ich lehne an der Bar und spreche mit einigen Roadies und Musikern über alles mögliche . . . als Maggie Bell und Ronnie Leahy hereinkommen. „Hey", rufe ich und stürze hinüber zu ihnen. Nach Begrüßungen frage ich Maggie nach ihrem Solo-Album; Maggies Lächeln verschwindet: „Wir haben es aufgegeben, aus dem Album wird nichts! Jedenfalls vorläufig nicht. Wir werden zunächst eine Amerika-Tournee starten. Die wird uns sicherlich eine Menge neuer Ideen und Energie geben. Wenn wir dann zurück sind, werden wir zusammen mit einem neuen Produzenten noch einmal von vorne anfangen. Aber jetzt im Moment brauchen wir erst mal nichts weiter als einen Drink."

★ ★ ★ ★

Neue Pop-Töne für verwöhnte Ohren



Neuaufnahme

Tommy
Das Rock-Bonbon des Jahres
geschrieben von
Pete Townshend
und The Who

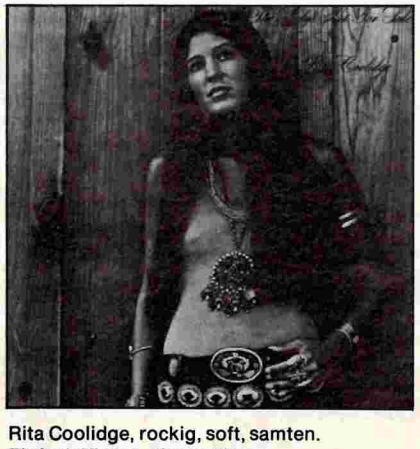
aufgeführt von
The London Symphony Orchestra
and Chambre Choir
mit den Gast-Solisten Pete Townshend,
Sandy Denny, Graham Bell,
Steve Winwood, Maggie Bell,
Richie Havens, Merry Clayton,
Roger Daltrey, John Entwistle, Ringo Starr,
Rod Stewart, Richard Harris

Kassette mit 2 LP und 32 Seiten Textbuch
86 467 XET 35 DM
ODE-RECORDS INC. / Distributed by A & M Records, Inc.

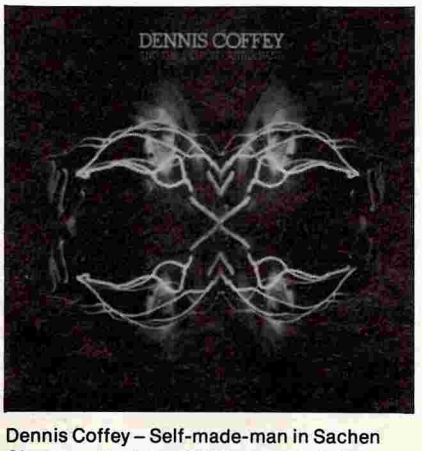
Billy Preston, Dynamit an der Orgel,
vielfach als Erbe von Ray Charles
bezeichnet, mit seiner neuesten LP
»Music Is My Life« · A & M 86 494 IT

Stealers Wheel – vom Folk kamen sie
zum Rock und den beherrschen sie!
Produziert von den Rock'n' Roll-
Spezialisten Leiber und Stoller.
Stealers Wheel · A & M 86 505 IT

Byzantium, 4 Youngsters der Pop-Szene,
einfallsreich, individuell.
Kürzlich auf Deutschland-Tournee.
Nun ihr neuestes Album.
Byzantium · A & M 86 635 IT



Rita Coolidge, rockig, soft, samten.
Einfach Klasse, dieses Album.
The Lady's Not For Sale · A & M 86 568 IT

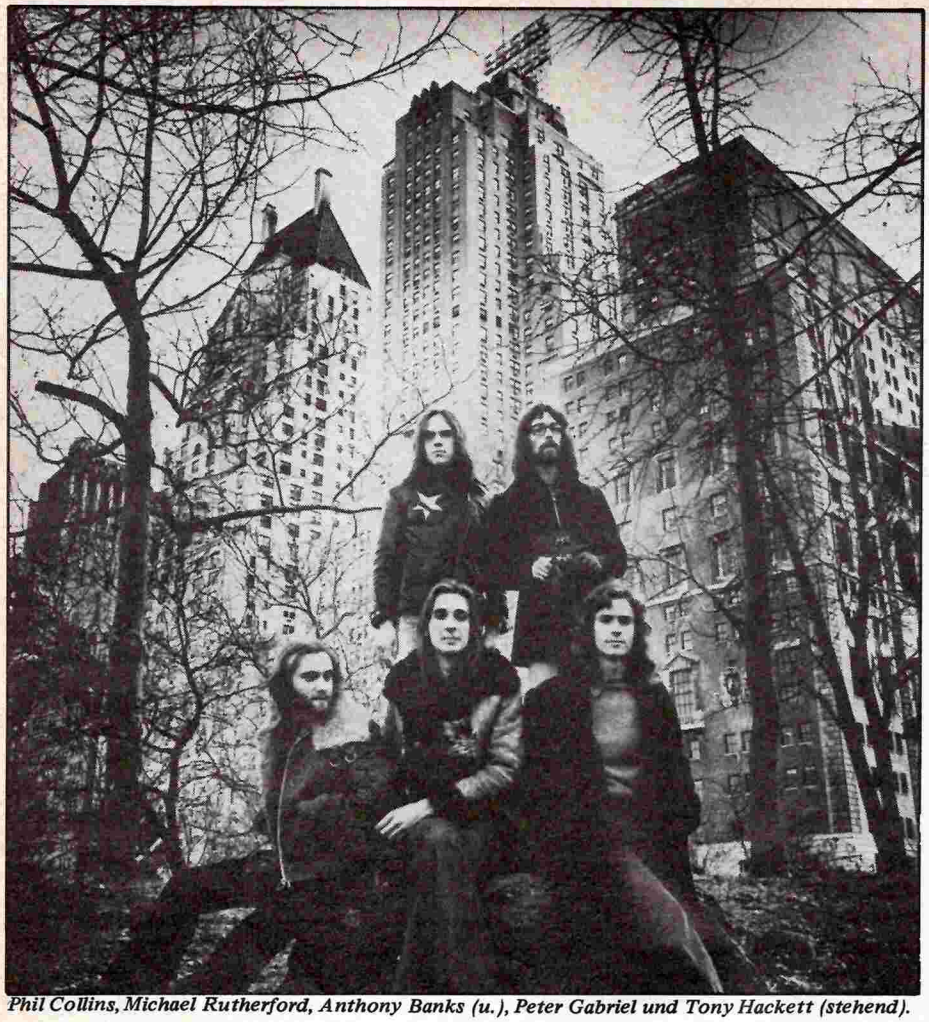


Dennis Coffey – Self-made-man in Sachen
Gitarren – Rock und Tüftler an den Saiten.
Electric Coffey · A & M/SUSSEX 86 566 IT

ODE RECORDS INC ® A&M RECORDS ® SUSSEX

... alle im Ariola-Vertrieb

Empf. Verkaufspreis



Phil Collins, Michael Rutherford, Anthony Banks (u.), Peter Gabriel und Tony Hackett (stehend).

„Foxtrot" in eine surreale Märchenwelt

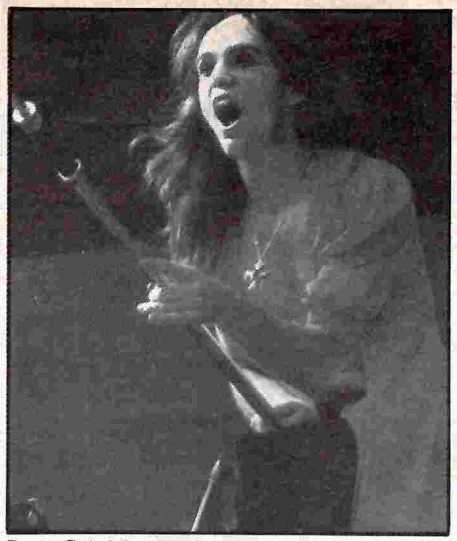
Ich hörte zum erstenmal vor fast zwei Jahren von Genesis. Man war kurze Zeit vorher auf sie aufmerksam geworden und zwar an einem berühmten englischen Internat mit Namen Charterhouse, welches auch Vaughan Williams und Jonathan King hervorgebracht hatte. Mein Bruder, der auf die gleiche Schule ging, hatte sie erwähnt anläßlich eines Konzerts, das sie zum Semesterschluß gaben und bei dem sie Worte wie „far out" und „turn on" gebrauchten, mit denen sie die Amtsgewalt, milde gesagt, zum Toben brachten.

Bald nachdem sie auf dem Charisma Label erschienen waren, Charisma Boß Tony Stratton-Smith ist ein Mann, der nie eine gute Sache an sich vorbeigehen läßt, erhielt ich eine Kopie ihrer ersten LP per Post. TRESPASS war nicht unbedingt das, was man großartig nennen konnte, aber die Platte hatte einige schöne Passagen, sehr einfältig und naiv, und nur unter der Oberfläche merkte man den intelligenten, poetischen und anspruchsvollen Geist, den Geist eines Literaten. Den Geist Peter Gabriels, eines frühreifen Abiturienten, der sich jetzt exakt in die Richtung entwickelt hat, wie es zu erwarten war.

Genesis und ihr Publikum

Ich sah sie zum erstenmal live bei einer Charisma Oster-Show im Lyceum in London, wo es schien, als ob sie schon weit über ihren viel erfahrerenen Stall-Gefährten, den Van Der Graaf Generator, hinausgewachsen seien. Als ich sie zum zweitenmal sah – nur ein paar Wochen später – spielten sie in weitaus surrealistischerer Umgebung, und zwar an einem trüben Sonntagabend in einer nicht mehr benutzten Sporthalle des Wellington Colleges, einer Lehranstalt, die noch viel konventioneller ist als die, aus der sie hervorgegangen ist (gegründet zum Gedenken an den Eisernen Grafen).

Genesis waren in ihrem Element und sie hatten das Publikum, eine Schar rebellischer Schüler aus gutsituierten Bürgerfamilien, die jedoch jetzt auf einem ganz anderen Trip waren, fest in der Hand. Es schien, als ob sich in ihnen ein Ventil geöffnet hätte und alle angestauten Energien unkontrollierbar an die Oberfläche



Peter Gabriel . . das Publikum lauscht aufmerksam den Ergüssen seiner exzentrischen Fantasie

drängten. Doch die Gruppe verstand, was in ihrem Publikum vorging, denn sie waren vor ein paar Jahren in genau derselben Situation gewesen (nebenbei gesagt, ich auch). Trotz seines gebrochenen Beins brachte Peter Gabriel mit seiner Band eine lange Show und spielte in eine Atmosphäre hinein, die fast elektrisch war und die für wohlerzogene Internatsschüler eigentlich verboten ist. Diesmal war es mehr als Platten hören im Schlafsaal, nämlich Genesis *live* im düsteren Bezirk des Schulgebäudes. Es war fantastisch und obwohl Genesis als Band sich seitdem sehr verbessert hat, glaube ich nicht, daß es möglich sein wird, jemals wieder ein so ausgezeichnetes Konzert zu hören.

Die unverfälschte Bewegung aus dem Lande eines David Bowies

Wie wir alle, sind auch Genesis aus ihren Kinderschuhen herausgewachsen. Der Übergang zu einem größeren Publikum kam nach und nach, aber er war unvermeidlich. Doch sie haben ihre Anziehungskraft für die Jugend nicht verloren. Vor allem in den ländlichen Gegenden, wo sie fanatische Anhänger unter den *freaky*, naiven Teenagern besitzen, die oft nach London fahren, um ihre Band zu hören. Peter Gabriels Show auf der Bühne ist einer der Gründe für die Begeisterung der Fans. Im Laufe einer Vorstellung tritt er in verschiedenen Kostümen auf, jedes hat etwas Dramatisches an sich. Meist lächelt er entweder wie ein Heiliger, oder knurrt wie ein Kobold. Er bringt seine Texte mit schauspielerischer Fertigkeit, fremd anmutende Dramen mit unheilvollen Andeutungen, schrullige Geschichten zwischen den Stücken, die eine vertrauliche Beziehung mit seinem Publikum entstehen lassen, das aufmerksam den Ergüssen seiner exzentrischen Phantasie lauscht. Er brauchte zwei Jahre, um das gut zu bringen, und jetzt ist es gut. Sehr unheimlich, sehr englisch.

Aber offenbar ist die Anziehungskraft von Genesis nicht nur auf Großbritannien

beschränkt. Der Kult hat sich schon über den Kontinent und auch in Amerika verbreitet, wo Genesis als eine exotische, unverfälschte Bewegung aus dem Land eines David Bowie und der Kinks angesehen wird.

Musik der Zukunft

Die Musik ist ähnlich im Charakter. Malerisch, melodisch, romantisch, poetisch, voller Details und Designs, und zur gleichen Zeit sehr derb und aufs Höchste kompetent. Trotz gegenseitiger Ansichten weiß die Gruppe, woran sie ist und steht mit beiden Füßen fest auf dem Boden. Vor einiger Zeit traf ich einen Musikfachmann in Frankfurt, der mir sagte, Genesis mache die Musik der Zukunft. Nun, ich glaube nicht, daß dies stimmt. Diese hochtrabenden Worte passen nicht zu Genesis. Musikalisch gehören sie in keiner Weise zur Avantgarde, eher das Gegenteil ist der Fall. Sie bewegen sich in einer gleichsam viktorianischen Welt von Kindheitsvorstellungen, stark erinnernd an Edward Lear, Lewis Carroll, Arthur Rackham, Mervyn Peake (besonders beim NURSEY CHRYMES LP) und gelegentlich ein bißchen Borroughs. Die Freundschaft und Loyalität ihrer Anhänger ist ohne Zweifel dadurch erklärt.

Sie lassen uns plötzlich ein starkes Heimweh zu den Tagen unserer Kindheit spüren, ohne unsere Intelligenz zu verletzen, etwas, was sehr selten geschieht. Für einen kurzen Moment spürt man den Zauber der Kindheit, man ist der Stunde seiner Geburt nahe neben der Heimtücke und Unterjochung menschlicher Erfahrungen. Es kehrt von Zeit zu Zeit zurück, obwohl unsere Gesellschaft es nicht toleriert, manchmal ausgelöst durch Drogen, Musik, Bilder, Bücher oder Gerüche, oder manchmal ganz von selbst. Es war diese Sensation, eindringlich gemacht durch ein betrübliches Andenken, die Proust dazu herausforderte, eine großartige Novelle zu schreiben und die uns manchmal zum Weinen bringt. Man fühlt dies auch in einigen Songs von Ray Davies, allerdings auf einem völlig anderen Gebiet. Es ist die Qualität, die das Heimweh bedeutungslos macht und uns dem Ort unserer Heimkehr näher bringt. Die Genesis werden dich nicht unbedingt dorthin bringen, aber sie werden dir manchmal diese Richtung deuten.

Peter Gabriel, Anthony Banks an der Orgel, am Klavier und dem Mellotron und Mike Rutherford am Bass sind noch aus den Tagen des Charterhouse, Steve Hackett, der Leadgitarrist und Philip Collins, ihr ausgezeichneter Schlagzeuger, sind später hinzugekommen. Ihr letztes Album FOXTROT zeigt, daß Gabriels Neigung zur dramatischen Darstellung sich immer stärker entwickelt.

Aber wenn die Band richtig losgeht, ist es leider unmöglich zu verstehen, was da vor sich geht. Was ihr noch fehlt, ist mehr Artikulation, auch auf Schallplatten, ferner weniger Roger Chapman-Einflüsse. Wenn Worte wichtig sind, wollen wir sie auch hören. *Duncan Fallowell*

Ian Andersons totales Spektakel

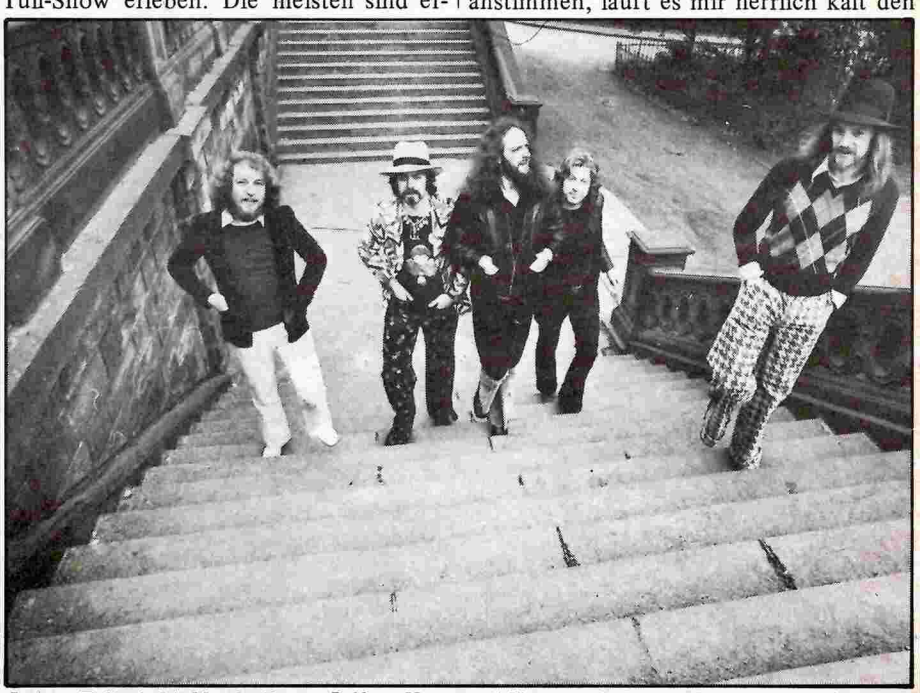
JETHRO TULL

Frankfurt am 1. Februar 1973, Ankunft von Jethro Tull im Interconti, der teuersten Absteige weit und breit. Das Konzert soll am nächsten Abend in der Festhalle stattfinden, ohne viel Werberummel ausverkauft seit mehr als einer Woche. Massenhaft Presseleute, Hotelboys und Gäste sind versammelt, um die fünf merkwürdigen Rockstars und deren Hof zu bestaunen. Es werden ein paar Fotos gemacht, lustige Bilder mit Grinsen und Grimassen. Ian Anderson, der Leader, wird interviewt, dann ab zum AFN, Michael Scheller (von Lippmann und Rau) bittet die Band um etwas Antipromotion, er will so wenig wie möglich Leute ohne Karten vor der Halle haben, für die ja wirklich kaum Platz zu finden wäre. Ian verspricht, sie zu vertrösten.

Als ich am folgenden Tag gegen 18.30 Uhr vor der Festhalle auftauche, ist der riesige Platz schwarz von Menschen. Hysterisches Gedränge, nichts Ungewöhnliches beim Auftritt einer *supergroup* in dieser Stadt. Wieder einmal dieses Wildwest-Viehtriebs-Feeling, das Dich so oft zwischen Polizeihundertschaften, Absperrgittergängen, Wach- und Schließgesellschaft und dem harten Platz im Schweiß von Tausenden beschleicht. Karten wurden gefälscht, also muß jeder sein Ticket prüfen und austauschen lassen, immer neue Fans strömen zu den Sperren, vollbesetzte Busse karren sie teils von weit her heran. Das Schieben und Drängeln wird fast unerträglich, mein Brustkorb zusammengequetscht, dann habe ich es geschafft, die erste Kontrolle liegt hinter mir. Aufatmen.

Als ich endlich meinen Platz zwischen festivalmäßig ausgerüsteten Fans erkämpft habe, ist der weite Saal zur Hälfte gefüllt, 12.000 Menschen werden heute die große Tull-Show erleben. Die meisten sind erstaunlich jung, mit meinen coolen 22 komme ich mir wie ein Rockopa vor. Mindestens 6.000 davon sind, wie hier fast immer, Amerikaner, die so ihren bitteren Aufenthalt in der BRD durch für ihre Verhältnisse *billige* Rockkonzerte versüßen (der Eintrittspreis liegt zwischen 11 und 14 DM). Ungeduldiges Pfeifen und Zischen von den Rängen, die Spannung unter dem Kuppeldach ist schon körperlich zu spüren, dann fängt alles an zu vibrieren, Klatschen und Schreie, der Boden stöhnt unter dem Stampfen der 20.000 Füße. Das kalte Deckenlicht wird schwächer, der folgende Aufschrei gibt einen schalen Vorgeschmack der Begeisterung, die diese Nacht erleben soll.

Die Band von Robin Trower, dem Ex-Leadgitarristen von Procul Harum, hat die unlösbare Aufgabe, sich hier als Vorgruppe durchzusetzen. Sie eröffnen das Konzert mit zwei ziemlich normalen, lauten Rocknummern und erheischen einigen Applaus. Als sie dann einen sehr langsamen Blues anstimmen, läuft es mir herrlich kalt den

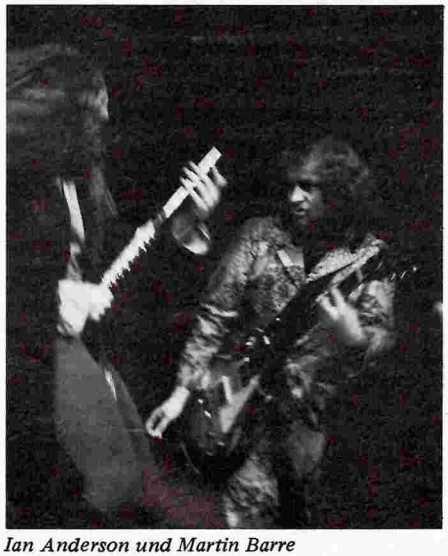


Jethro Tull, (v.l.) Martin Barre, Jeffrey Hammond-Hammond, Ian Anderson, John Evan und Barriemore Barlow

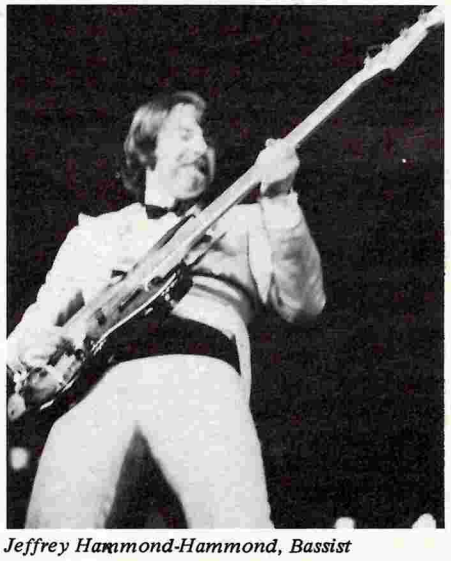
Foto: Gwen Phillips

Ian Anderson, mit altem Mantel und Wurzelseppmähne, mehr als nur Rummel und gute Kondition

John Evan (Piano)



Ian Anderson und Martin Barre



Jeffrey Hammond-Hammond, Bassist

Rücken herunter; Robin spielt wirklich eine irre gefühlvolle Gitarre, seine Soli erinnern an einige frühe Hendrix-Sachen, von Procol Harum ist während seines *sets* nichts zu hören, er scheint sich jetzt ganz einfach frei auszuspielen, ohne von den relativ simplen Arrangements in der Improvisation gehindert zu werden. Diese Band mag noch nicht besonders together sein, auch die Triobesetzung mit Bass und Drums bringt von der Rhythmusgruppe nicht mehr als gewohnt, dennoch hat mich Trower's Gitarrenspiel hübsch umgehauen. Lange habe ich keine so duften Soli, ganz locker aus Akkorden heraus gespielt, gehört. Das auf Jethro Tull eingestellte Publikum rissen sie allerdings nicht von den Stühlen und nach knappen 45 Minuten waren sie wieder verschwunden. Während der Umbaupause erreichte die Hysterie einen neuen Höhepunkt.

Dann („endlich!") bittet Terry Ellis um Aufmerksamkeit, eine Querflöte wird auffälligst hereingetragen, – die Band steht auf der Bühne, Jeffrey Hammond-Hammond, Bassist und zweiter Tänzer im lindgrünrosabestreiften Frack, Barriemore Barlow im knallroten Liebestöter, Martin Barre über und über geblümt, John Evan in weißer Malertracht und Ian mit dem berühmten Bein! Dies Bein steckt wie seit Jahren in rotbraunen Stiefeln und hellblauen Strumpfhosen, die mit einem schwarzen Dreieck an einer für die Show nicht unwichtigen Stelle und einem Goldgürtel verziert sind. Über all dem der gute alte Mantel und die Wurzelseppmähne des Trägers. Die Menge jauchzt, das Spektakulum kann beginnen.

Weißes Licht für Anderson, der die akustische Gitarre geschultert das leise Intro anstimmt – „Thick As A Brick" Die Musik ist ungeheuer dynamisch aufgebaut. Es gibt da Breaks, die Dich ganz einfach wegblasen, Akustikgitarre, leiser Gesang, plötzlich ganz schwerer Einsatz der Band, ein Dynamitsolo von Martin Barre's Les Paul (E-Gitarre), zwei knallharte Akkorde und wieder zarte, liedhafte melodische Folktöne mit Ian's merkwürdig tremolierender Stimme. Dies ist bestimmt die musikalisch hervorragendste Seite von Tull.

„Thick As A Brick" läuft über mehr als eine Stunde fast ohne Unterbrechung, und es passiert da eine ganze Menge. Im ersten Rockteil schrillt plötzlich ein Telefon durch's PA, die Musik stoppt schlagartig, Herr Anderson unterhält sich mit dem mysteriösen Anrufer, dann geht's weiter als wäre nichts geschehen. Ein Taucher in kompletter Ausrüstung stapft schwarzbefloßt über die Bretter der Bühne, Ian bearbeitet frenetisch das kleine Tambourin, seine kurzen Riffs auf der Flöte werden mit Beifall begrüßt. Anderson ist ein totaler Showman, wie ein verrückter , österreichischer Kapellmeister dirigiert er seine Mitmusiker, die Flöte durch die Luft wirbelnd oder sie steil nach oben gerichtet auf das bewußte schwarze Dreieck seines Höschen setzend. Das alles ist ein toller Spaß, Zirkusstimmung überfällt mich bei der Betrachtung dieser echt gelungenen Choreographie.

Das lange Flötensolo wird von tausendfachen „Wows" und „Aahs" begleitet, es ist melodisch, Ian spielt hart und beißend, Ian spielt sanft und zärtlich, die ganze Skala der Ausdrucksmöglichkeiten dieses recht schwierigen Instrumentes fließt hier zusammen. Dazu sind Anderson's Bewegungen schlicht hinreißend, schnelle Tonfolgen unterbricht er mit Schnarchen, Brüllen und schließlich dem wunderbarsten Hundegebell, „Fantastic!", man muß das sehen, es macht wirklich Spaß. Als der Anfang von „Bouree" aufklingt, erreicht die Begeisterung einen neuen Gipfel, überhaupt scheinen bei einem dermaßen großen Publikum altvertraute Sachen immer besser zu ziehen, als etwas wirklich Neues bisher Ungehörtes.

Neben mir sieht jemand Herrn Lippmann an der Bühnenfront vorbeigehen, „Was macht der jetzt wieder Kohlen . . ."; aber sofort zieht der Einsatz nach Ian's Solo den Sprecher wieder in den Bann von Jethro Tull. Mitklatschmusik, tausend Köpfe werden geschüttelt. Plötzlich wird ein vorbereitetes Band eingeblendet, eine deutsche Ansage (man hat sich Mühe gegeben), etwa so: „Mr. Anderson spielt zur Zeit eine leise Überleitung auf seiner akustischen Gitarre. Er verwendet dabei den C- und den D-Septiem-Akkord, was einen hübschen Effekt ergibt. Nach 12 Takten wird John Evan am Klavier einsetzen, es folgen Barriemore Barlow und ich selbst (Jeffrey simuliert den Sprecher) nach 32 Takten, das Ganze steigert sich dann zu einem orgastischen Höhepunkt. mit einem Gitarrensolo des verehrten Herrn Barre. Viel Vergnügen!" Nun, Barrie setzt tatsächlich exakt ein, die Clownerie geht weiter. Dann verschwinden die Musiker mit einem Mal von der Bühne. Wieder

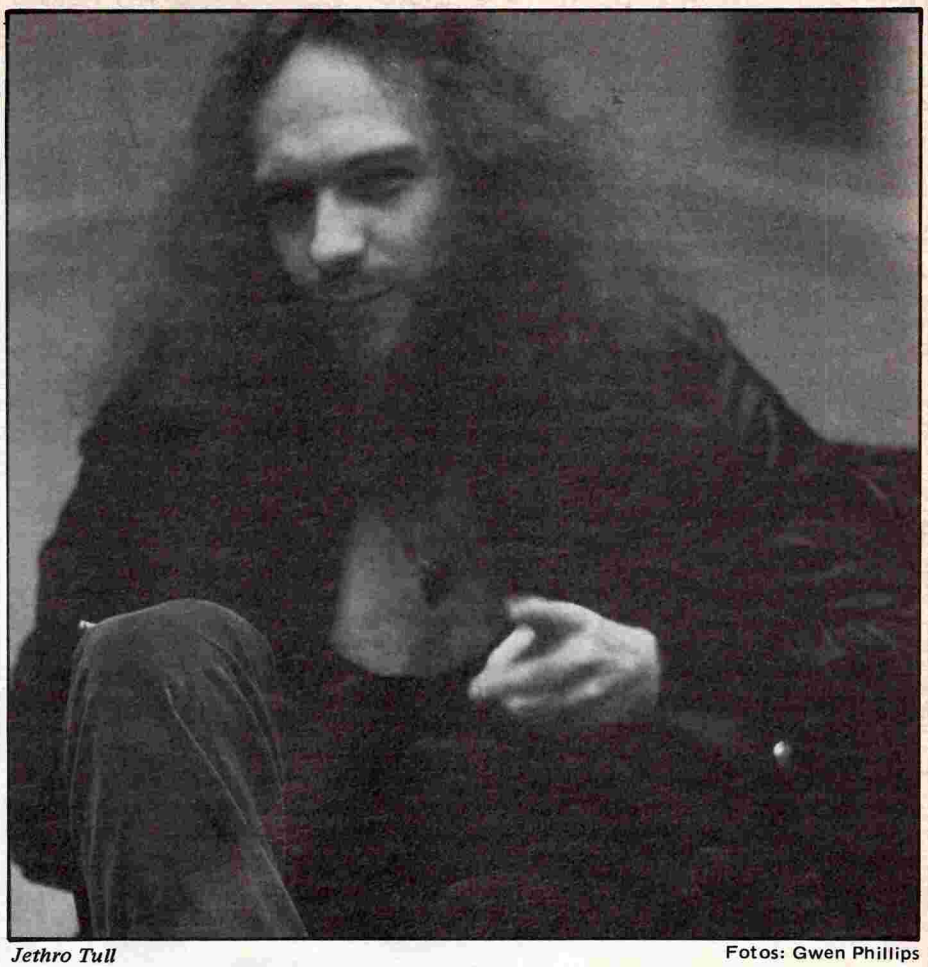
wird ein Band abgefahren, jetzt ist es die Marty Feldmann's Nachrichten-Groteske. Jeffrey moderiert die „Sendung", ein Kaninchenspezialist im weißen Fell dieses Tierchens tritt auf und berichtet von der Gefährlichkeit eines entlaufenen „Unkaninchens", John Evan bringt eine erschreckende Wettervorhersage, ohne sich dabei von einem als Gorilla maskierten Roadie weiter ablenken zu lassen, eine Stichflamme ist die „explosive Spätnachricht". Im Scheinwerferlicht erscheint wieder die bunte Musikantenschar, es folgt das heute obligatorische Schlagzeugsolo. Der schmächtige Barriemore spielt sehr nett und kraftvoll und erhält den der Anstrengung angemessenen Applaus, es wird dunkel, ein winziges Becken steht nun am Rand der Bühne, tänzelnd schleicht sich der kleine Drummer heran und holt zum scheinbar letzten Schlag aus, es werden zwei, und dann immer mehr, die Halle flackert im Strobolicht als alle fünf ebensolche Minibecken vor sich hertragend schließlich einen infernalischen Tanz aufführen; Rauchwolken schweben in den Raum. Recht kümmerlich versucht sich John Evan dann am Moog und Ian greift wieder zur Gitarre, sanft klingt endlich „Thick As A Brick" aus.

Es war mehr als nur Rummel und gute Kondition, der Beifall für dieses lange und komplizierte Arrangement erscheint hart erarbeitet. Die Musik von Jethro Tull hat natürlich den bekannten Klang, aber die wirklich beeindruckenden laut-leise-Wechsel und die oft hervorragenden, obszönen, ekelhaften, sarkastischen und betäubenden Texte von Gerald „Little Milton" Bostock ließen die Musik niemals zu sehr in den Hintergrund treten. Schade war nur, daß viel durch die ohnehin miese Akustik der Festhalle und das nicht eben begeisternde PA verloren ging, ich hätte gerne mehr Zeilen wie „I may make you feel, but I can't make you think" oder „I've come down from the upper class, to mend your rotten way's" gehört.

Nach diesem Mammutwerk kündigt Anderson als zweites Stück „etwas Kürzeres" an, es wird ein fast ebenso pausenlos und langes Medley bekannter Tull-Nummern. „Sweet Dream", „Living In The Past", „Singing All Day", „Whitches Promise" etc. werden kaum verändert, aber geschickt aneinandergereiht und jeweils mit viel Begeisterung gefeiert.

Troubadour Anderson in seinen Ledergamaschen schwingt die Flöte in der Luft, im grellen Spotlight der riesige Phallus eines Satyr, den Oberkörper zurückgebogen, die Haare über die Schultern geworfen, ein Sprung auf die Monitorboxen, eine Umarmung mit Martin, der Balanceakt auf einem Bein, ein Derwisch schillernd in allen Farben, der ja wirklich – und das soll nicht vergessen werden – eine gemeine Flöte blasen kann.

Doch wie ein Spuk verschwindet das alles, Ende. Die Halle bleibt dunkel, Trampeln, Pfeifen, Klappern, Schreien, der Balkon scheint zu beben, 12.000 können eine Menge Lärm machen. Es ist fast beängstigend, Hunger nach mehr –



Jethro Tull Fotos: Gwen Phillips

und es kommt mehr als die gewöhnliche Zugabe, Jethro Tull steht, scheinbar selbstverständlich und ganz dem Konzept entsprechend, für eine weitere Dreiviertelstunde auf der Bühne. Als Ian den Geburtstag von Martin Barre („He's 37 today") verkündet, stimmt das Publikum „Happy Birthday, Dear Martin" an, eine kochende Stimmung als jeder Musiker noch einmal gefeatured wird. Martin spielt zehn Minuten allein, sein Geburtstagsgeschenk, es ist ein ziemlich wirres von klassischen Klängen angehauchtes Solo, aber es stört niemanden. Gewiß sind hier nicht die größten Solisten zu Gange, Hauptsache, es rollt noch einmal. Obwohl alles im gewohnten Tullsound verbleibt, ist es doch erstaunlich abwechslungsreich. Und es ist bestimmt ungeheuer witzig gemacht. Der Aufbau und Ablauf dieses Konzertes ist einfach 100 % professionell, die Fähigkeit, das Publikum in den Bühnenklamauk hereinzuziehen faszinierend. Doch die Show währt nicht ewig, Verneigungen, Kußhände für's Fanvolk, dann ist alles vorbei, endgültig. Quälend langsam zwängt sich der Zuschauerstrom durch die Ausgänge, die Decken werden eingerollt, leere Flaschen kullern auf den Boden, zurück bleibt eine Menge Dreck und die Ernüchterung dieses Bildes rückt den Eindruck dieses verrückten Konzertes ins Irreale.

Jethro Tull macht keine neue Musik, ihr Sound ist seit Jahren fast unverändert. Es werden neue Stücke geschrieben, die Strukturen der Instrumentierung und die verwendeten Elemente aber sind altvertraut. Jethro Tull bringt Spaß, keine ambitionierten Experimente. Vergnügen ist eine feine Sache und hier kaum zu leugnen. Auch wenn man das *Konsumverhalten* eines solchen Massenpublikums kritisieren mag, bleibt die Unterhaltung eine der ältesten Triebkräfte in der Musik. Wer diesen Ansatzpunkt akzeptieren kann, der wird mit Tull viel Spaß haben. Es gibt eine Menge Musik, – das Konzert dauerte insgesamt fast vier Stunden –, die dem gefallen wird, der sich einfach „nur" gut fühlen will.

Natürlich drängt sich sofort der Vergleich zu „Alice aus dem Dollarland" (vgl. SOUNDS 1/73) auf, auch Jethro Tull macht Theaterrock, aber es ist eben nicht ausschließlich Theater. Ihre *grimmicks* sind viel freundlicher, humorvoller, englischer und zum guten Teil vor Cooper's hype-Aufstieg entstanden. Unsinn bleibt Unsinn, Tull spielt nicht TV, Tull tobt sich ein bißchen aus, Tull spielt! Ein Zirkus mit dem Ziel Unterhaltung, und welche Band unterhält Dich schon noch?

Ich kam recht negativ vorbelastet, aber ich muß gestehen, daß ich mich wohlgefühlt habe, und das soll nicht das Unwichtigste sein. Wir haben vielleicht eine Masse mehr Ausgelassenheit nötig, auch wenn alles nur Mache gewesen sein mag, die fünf Jungs wirkten verdammt echt, auch nach wohl mehr als hundertmaliger Aufführung dieses stageacts noch, und das ist fein. Als ich nach Hause fahre, beobachte ich meine Grimassen im Rückspiegel. Barriemore ist besser.

Detto Dörrbecker

Bob Dylan

A New Morning?

Seine Stimme, seine Worte und seine Visionen bewegten eine radikalisierte Generation in den Sechzigern. Dann ließ der Prophet seine Herde im Stich . . .

von Anthony Scaduto*

Madison Square Garden, 1. August 1971: Ex-Beatle George Harrison an der Spitze einer Gruppe befreundeter Superstars in einem sonntäglichen Wohltätigkeitskonzert zugunsten Ostpakistans. 20.000 Fans bei jeder der beiden Vorstellungen, auf der Straße weitere Tausende in der Hoffnung, sich den Eingang zu erzwingen, denn dieses Ereignis verspricht der Kern zukünftiger Mythen zu werden. „Bob Dylan wird auftreten!" Durch die Lobby, über die Galerien und unten im Zuschauerraum, wo sich Angestellte aus der Musikindustrie bemühen, ihre 400-Dollar-Anzüge auf hölzernen 100-Dollar-pro-Platz-Klappstühlchen unterzubringen, verbreitet sich die Neuigkeit. Bob Dylan, dessen eigener Mythos die hochgepäppelte Mystik der Rock-Ära überdauert hat, gab offensichtlich einen seiner seltenen Auftritte. Eine Zeitlang vergessen die Zuschauer über dem Konzert völlig, daß es einen Mr. Dylan gibt. Ravi Shankar und Ali Akbar Khan, wahre Raga-Giganten, spielen die Volksmusik ihres leidgeprüften Landes. Dann Harrison und seine Freundestruppe, unter ihnen Ringo Starr, Eric Clapton, Leon Russell und Billy Preston, mit einem Dutzend Nummern und reißen das Haus zu Begeisterungsstürmen hin. Gegen Ende des Konzerts verkündet Harrison in lässiger Beiläufigkeit: „Und jetzt ein Freund: Bob Dylan." Seine Worte durchzucken die 20.000 Menschen aller Alters- und Lebensklassen, als ob sie – wie weiland Benjamin Franklin – ihre Kinderdrachen in den Gewitterwolken segeln lassend, einen gewaltigen elektrischen Schlag bekämen. Ein junger Mann, etwa 19jährig, weint lauthals ohne jede Scheu, eine junge Frau in einem purpurnen Samtkleid aus den Zwanziger Jahren, das kaum bis auf ihre abgetragenen Armeestiefel herunterreicht, springt auf und schreit: „Ich kanns nicht glauben! Ich sehe wirklich Dylan! Ich glaubs einfach nicht!" Sogar ein hartgesottener Rock-Texter sagt zu seiner Begleiterin gewandt: „Ist es wirklich wahr, was wir hier sehen?" Es ist wirklich Dylan. Jugendlich wie auf den Covers seiner frühesten Platten. Begleitet von seiner akustischen Gitarre singt er die Songs, die in den Tagen von Protest und Radikalismus soviel zu sagen hatten: „Blowin' In The Wind", „Mr. Tambourine Man", „A Hard Rain's A-Gonna Fall". Das Konzert ist nicht länger ein bloßes Ereignis: Hier ist Dylan. Er singt Songs, von denen viele geglaubt haben, er würde sie nie mehr singen; das Publikum hängt an jedem Wort und jeder Note. „Er ist zurückgekommen, um zu protestieren", sagt der ältere Angestellte einer Plattenfirma. Am nächsten Morgen wird er seinen Leuten sagen: „Jetzt wird aber geschrieben wie der alte Dylan."

** Anthony Scaduto ist der Autor einer unautorisierten Bob Dylan Biografie, die im vergangenen Jahr in Amerika erschien.*

Das früheste Bild,das wir auftreiben konnten.Bob traf die Blues Sängerin Victoria Spivey 1961 bei einer seiner ersten Aufnahmesessions

„To Bobby" von Joan und anderen

Zwei Monate später in der überfüllten Carnegie-Hall bringt Joan Baez, die Frau mit der glockenreinsten Stimme in der ganzen Popmusik einen neuen Song: „Dies ist ein Song, den ich für Bob Dylan geschrieben habe"; und bildet man sich nur ein, daß ihre Stimme dabei heiser wird? „Ich habe ihn seit vier Jahren nicht gesehen. Ich würde mich scheuen, es ihm vorzusingen, aber euch singe ich es vor." Und sie singt:

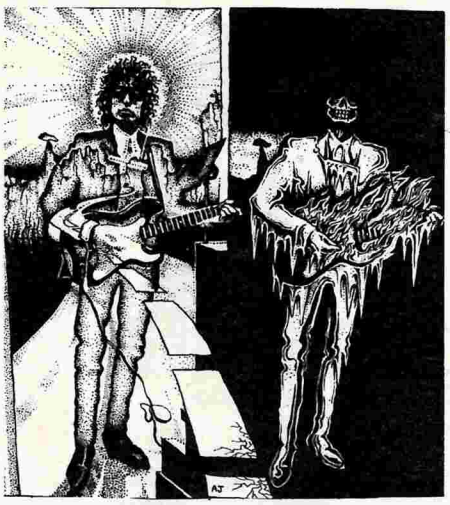
„Ich werde Dir Blumen zu Füßen legen
und süß für Dich singen
Ich hoffe, meine Worte erreichen Dein Herz.
Du hast uns, die wir die Straße entlang marschieren, verlassen.
Du hast gesagt, wie schwer die Last sei.
Die Jahre waren jung und der Kampf erst am Anfang.
Willst Du nicht auf die Lämmer hören, Bobby?
Sie schreien nach Dir.
Sie sterben.
Niemand konnte es so sagen wie Du.
Wir versuchten es und verzagten.
Du standest allein auf dem Berge, bevor er unterging.
Wie im Fieber versuchten wir Dich zu erreichen,
mit Blicken und Briefen bestürmten wir Dich
und wußten doch nie, was, wo und wie Du dachtest.

Miss Baez bat darum, den Rest der Verse noch nicht zu veröffentlichen, da sie den Song noch in seine endgültige Form bringen wolle. Sie sang damals weiter, Dylan habe seine *verfluchte Krone* fortgeworfen. Die Leute, die noch auf der Straße marschierten, hätten ihm jedoch einen Platz freigehalten für den Kampf. „Bitte, komm zurück, Bobby", klang es aus jeder Zeile.

„To Bobby" erhielt den längsten Applaus des Konzertes, denn das Publikum wußte, daß Bob Dylan vor Jahren für Miss Baez die Songs geschrieben hatte (Dylan nannte sie *Fingerzeige-Songs*), die sie befähigten, ihre Stimme im Protest zu erheben. Es wußte auch, daß sie und andere Dylan beschuldigt hatten, er kehre dem sozialen Engagement den Rücken. Viele waren der gleichen Meinung. Die Kritiker haben ihn beschuldigt, sich mehr um sein Bankkonto, als um die Probleme der Welt zu kümmern. Eine besonders schrille Stimme der radikalen Bewegung nannte ihn ein kapitalistisches Schwein. Diese Beschuldigungen haben Dylan ganz sicher zu schaffen gemacht. In mehreren Unterhaltungen stritt er ab, von diesem Unwillen berührt zu sein. „Alles unwichtig", meinte er. Doch eine Woche darauf, Anfang November, begab er sich ins Studio und machte eine neue Single, „George Jackson", ein Protestsong über die Erschießung des schwarzen Panthers in San Quentin; ein Song, wie ihn der junge Dylan hätte schreiben können.

Die Reaktion des Publikums im Madison Square Garden und der Carnegie Hall spiegelt den Konflikt wieder, in dem sich Dylans alte und neue Fans befinden. Immer hat es Kontroversen gegeben um diesen kleinen, schmächtigen dreißigjährigen Mann mit den blauen Augen, blasser Haut und dem gequälten Blick, seit er vor zehn Jahren im Greenwich Village Beachtung als Folksinger fand. Nach „Blowin' In The Wind" wurde Dylan von vielen als der Prophet der jugendlichen Revolution verehrt. Diese Vergötterung machte ihn zum reichen Mann. Neun seiner Alben wurden *Golden Records*, das heißt, sie erzielten mehr als eine Million Dollar Großhandelsumsatz. Allein seine Plattentantiemen beliefen sich auf über eine Million. Zweifellos noch mehr erhielt er aus Tantiemen auf gedruckte Noten, Radiosendungen und Aufnahmen seiner Songs von anderen Künstlern. Dylan-Songs gehören heute zu den meistaufgenommenen Titeln, aber an Verkaufszahlen und Einkommen läßt sich seine Wirkung nicht messen.

Es ist schwierig, ohne Enthusiasmus über Dylan zu schreiben. Er hat die junge Generation nachhaltig beeinflußt. Er sang mit einer Stimme die „aus Dir und mir" kam, wie es Folksinger Don McLean in seinem Hit „American Pie" ausdrückte. Ein Song, der die nicht eingelösten Versprechen der Rock-Ära beklagt. Für Millionen Jugendliche war Dylan der Poet der Straße, der sich in schmerzhaftem Aufschrei gegen die Gleichgültigkeit und Dummheit der Gesellschaft auflehnte. Seine Stimme, Texte und Visionen gaben ihrer Radikalisierung eine Grundlage. Aber in den letzten Jahren haben die, die ihn als Führer der radikalen Bewegung verehrten, die Befürchtung ausgesprochen, er geißele nicht länger ein System, an das anzupassen er sich stets geweigert hat. Leidenschaftlich argumentieren sie, er sei ausgebrannt, alt geworden, physisch weich und geistig lax. Er habe Frau und Kinder und ein beträchtliches Vermögen zu verteidigen. Unter anderen Popsängern finden sich seine schärfsten Kritiker. Nicht nur Miss Baez hat über Dylans offensichtlichen Verlust an Engagement geschrieben.



McLean schreibt in „American Pie" über Dylan, er sei ein „Hofnarr in einer von James Dean geborgten Jacke", er habe die „Dornenkrone des Königs gestohlen" und sei dann „Spaßmacher in einer Schmierenkomödie geworden. Die, die sich auf ihn verließen und ihn für einen Propheten hielten, können nicht verstehen, daß der Mann, der Zeilen schrieb wie: „The gost of electricity howls in the bones of her face" (in „Visions Of Johanna", einem Song aus seiner zerquälten Periode) nun schreiben konnte: „Oh me oh my, love that country pie" (NASHVILLE SKYLINE", 1967 aufgenommen, als Dylan hausbackene Countrysongs schrieb). Viele glauben, Dylan wolle damit bewußt ausdrücken, er distanziere sich willentlich von der Macht, die er einstmals über sie hatte, wolle nur noch alleingelassen werden, und alles, was er noch vom Leben erwarte, sei hübsche Country-Melodien und Cole-Porter-artige Texte zu schreiben und zu singen.

„Not to follow leaders"

Sogar seine Stimme hat sich beträchtlich gewandelt: In den früheren Jahren klang sie ehrlich und schmerzvoll, zeitweise sogar außer Kontrolle geraten, wenn er Töne verbog, die bisher niemand verbogen hatte, und Worte betonte, die niemals zuvor betont worden waren. Seine Stimme hatte einen so nasalen Klang, daß es sich anhörte, als sei er Häftling in einer zusammengeketteten Sträflingsgruppe, dessen Nase durch den Kolbenschlag eines Aufsehergewehrs gebrochen wurde. In jüngerer Zeit, auf Platten und bei gelegentlichen Konzerten hat Dylan in seiner natürlichen, fülligeren Stimme gesungen, in einer Stimme, die nur Freunde in der Abgeschlossenheit von Privatwohnungen hören durften, wenn er „This Land Is Your Land" und andere Woody Guthrie-Songs sang. Es ist eine Stimme, von der manche Kritiker behaupten, sie wolle sein wie die von Johnny Cash und sie strebe nach spektakulären TV-Show-Auftritten. Bob sieht alle diese Angriffe als Versuche, ihm Vorschriften zu machen und er ist nicht gewillt, sich von irgendjemandem etwas vorschreiben zu lassen, weder privat noch beruflich. In einer der Unterhaltungen, die wir wegen der Biographie führten, die ich über ihn schreibe, sagte er zu diesen Angriffen: „Alles Phantasterei von Feiglingen erfunden, die im Apparat sitzen." – „In welchem Apparat?" – „In der Maschinerie der Medien. Ich habe mal gesagt: ‚Not to follow leaders, to watch parking meters.' So einfach ist das! Ich habe mich nicht darauf eingelassen, irgendeine Art von Führer zu sein. Die Medien haben diesen Quatsch erfunden, Dylan, die Rolling Stones, die Beatles seien Führer. Wir haben keine Ahnung davon gehabt; mehr noch, wir wollten damit nichts zu tun haben! Niemand sollte von anderen Antwort auf seine Probleme erwarten. Aber die Zeiten sind hart. Jeder sucht nach einem Führer. Und viele möchten selbst

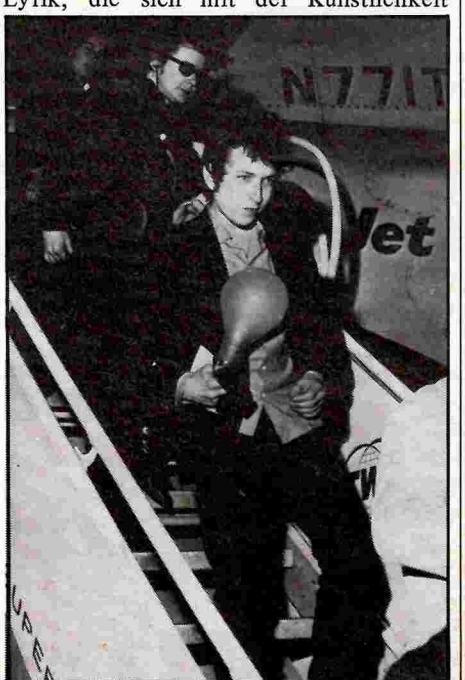
Newport Folk Festival 1965, Dylans Abschied von der Folk Szene

Führer sein!" In allen in den vergangenen Monaten geführten Unterhaltungen betonte Bob, er bemühe sich einfach, ein möglichst guter Musiker und Songwriter zu sein, alles andere sei unwesentlich, sogar gefährlich. Mehr als sechs Wochen nach seinem Auftritt im Madison Square Garden, noch immer innerlich aufgewühlt davon, erfüllt von dem Enthusiasmus, der stets so ansteckend war, fragte er: „Hast Du das Konzert gesehen? War das nicht die unglaublichste Show, die es jemals gab? Das Publikum hat sich verändert. Jetzt stehen sie auf Musik. Sie sind erwachsen geworden; nun ist es die Musik, die ihnen am meisten bedeutet. Sie haben sie gehört und fanden sie gut. Unglaublich!"

Während der letzten Jahre hat Dylan versucht, sein Leben weniger kompliziert zu gestalten, um sich vollständig auf die Musik konzentrieren zu können, die er schreibt und spielt. Letztes Jahr hat er fast jeden Tag, den er in der Stadt verbrachte, in einem umgebauten Laden nahe seiner Wohnung in Greenwich Village gearbeitet. Aber sogar dieses versteckte Studio kostete ihn zuletzt zuviel Zeit und Nerven.. Irgendwie wurde seine Telefonnummer bekannt und Freunde, die nie daran gedacht hätten, ihn zu Hause zu stören, kamen nun in sein Studio. „Ich habe überhaupt kein Studio mehr", klagt er. Einen Manager hat er auch nicht mehr. Sein Kontrakt mit Albert Grossman, einem korpulenten ehemaligen Folk-Club-Besitzer aus Chicago, der 1961 Dylans Manager wurde, erlosch vor einigen Jahren. Dylan weigerte sich, ihn zu erneuern. „Ich habe ihn jahrelang nicht gesehen", sagt er. Seine einzige Hilfe ist jetzt seine Sekretärin und deren Assistentin, die die meiste Zeit damit verbringen, ihn vor Leuten zu schützen, die verlangen, daß er Gitarren, T-Shirts oder Seifenpulver mit seinem Namen verziert, ebenso vor Textern und Fans, die von ihm profitieren wollen und vor Bittstellern, die ihn zu Auftritten bei Wohltätigkeitsveranstaltungen veranlassen wollen. „Ich mache nur, was ich früher auch getan habe", sagt Bob, „meine Musik. Ich versuche mein Leben unkompliziert zu halten. Ich mache ein neues Album und versuche, alle meine Energien darein zu stecken. Ich helfe auch anderen, mache mit ihnen Platten, einem Freund helfe ich einen Film herauszubringen." „Ich studiere Ackerbau", juxte er in einem Telefongespräch mit mir. „Ich mache das gleiche was Du tust, stehe in der Telefonzelle herum. Bin auch oft im Kaufhaus, Kleider kaufen. Ich will bloß alles schön, nett und simpel halten."

Der Dylan-Mythos

An einem fürchterlichen Januartag im Jahre 1961 war er nach New York gekommen, in diese Greenwich Village-Folk-Club-Atmosphäre, die für seinen musikalischen Aufstieg soviel bedeuten sollte. Damals war er eine manische, chaplineske Figur, ein merkwürdiger kleiner Neunzehnjähriger, extrem kurzsichtig und mager, mit einem Babygesicht, das an einen verklärten Chorknaben erinnerte. Er war vollkommen absorbiert von Woody Guthrie, imitierte seine Songs, Sprechweise, Kleidung und Ticks. Am 24. Mai 1941 war er in Duluth, Minnesota als Sohn eines jüdischen Kaufmanns, als Robert Zimmerman geboren worden. In Hibbing, einer Bergwerksstadt nahe der kanadischen Grenze, wuchs er auf. Sein Vater Abraham, er starb 1968, führte ein Eisen-, Haushaltswaren- und Möbelgeschäft. Seine Mutter Beatty ermunterte sein jugendliches Interesse an Dichtung und Musik. Bob weigerte sich als Kind, regelmäßige Musikstunden zu nehmen, spielte aber, ehe er fünfzehn war, auf einem Klavier, das seine Eltern für ihn und seinen jüngeren Bruder David gekauft hatten, Rock 'n' Roll-Songs mit Leichtigkeit. Alte Freunde beschreiben die Zimmermans als eine typische Midwestern Familie. Bob jedoch wehrte sich gegen diese ganze Midwestern-Zwangsjacke und fühlte sich als Rebell à la James Dean. Kurz nachdem er an die University of Minnesota in Indianapolis gegangen war, begann er, die Existenz einer Familie zu leugnen. Er erzählte allen Leuten, sein Name sei Dylan, er sei ein Waisenkind aus dem Südwesten, teils indianischen Blutes und habe seine Kindheit damit verbracht, aus diversen Waisen- und Pflegeheimen davonzulaufen. Er umgab sich mit Geschichten aus seiner Zeit *on the road* und mit anderen Mythen und ließ niemanden an sich heran. Die ganze Zeit hindurch sorgte sein Vater für seinen Lebensunterhalt. „In Wirklichkeit hatte Bob Angst vor Leuten", erinnert sich ein Freund aus den frühen Folksingerzeiten. „Er ist heute noch unglaublich scheu." – „Ich war eben einfach der Junge aus dem mittleren Westen, der sein Glück machen wollte", sagt Bob während einer Unterhaltung mit mir. Nach sechs Monaten verließ er das College, um seinen Erfolgstraum zu verwirklichen und trampte nach New York. In der verblüffend kurzen Spanne eines Jahres wurde er ein Folk-Song-Hero. Er schrieb Protestsongs – Geschichten nannte er sie – über den zur Nachtmahr gewordenen amerikanischen Traum. Songs über die Ketten, von denen die Menschheit immer noch niedergehalten wird. „Blowin' In The Wind" war sicherlich der beste Song dieser Periode, aber es war nur einer von vielen. „Masters Of War", „With God On Our Side", „Only A Pawn In Their Game" und Dutzende mehr – Songs, die sogar rivalisierende Künstler begeisterten. Pete Seeger rannte damals im Village herum und verkündete, Dylan sei ein Genie, und viele gaben ihm recht. Aber Dylan verlor bald seine Begeisterung für Protestsongs, die er als Sackgasse sowohl seiner Karriere als auch seiner Musik sah. Er wollte Popstar werden. „Ein zweiter Elvis", wie er einmal sagte. Und er wollte mit Liedern das versuchen, was andere mit Gedichten erreicht hatten. Seit 1964 schrieb er persönliche Songs, eine introspektive Lyrik, die sich mit der Künstlichkeit



1965, Bob bei der Ankunft in London zu seiner ersten Englad Tournee

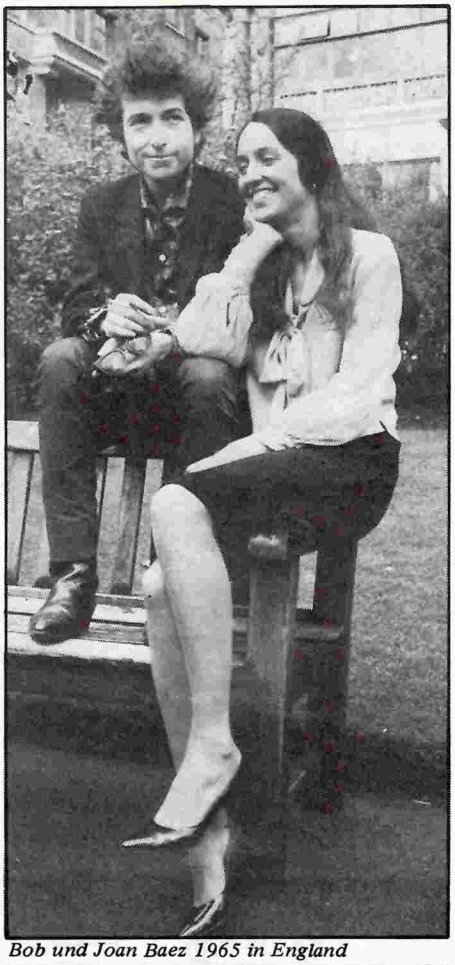
zwischenmenschlicher Beziehungen und vertanen Liebesaffären auseinandersetzte. Es waren keine Standard-Liebeslieder, dennoch zählen einige von ihnen zu den besten Liebesballaden der gesamten Popmusik. Es waren schmerzliche Aufschreie, die bei seinen jungen Zuhörern Resonanz fanden. An eine Frau, aufgewachsen im Hollywood-Flittertraum der immerwährenden Liebe und der ewigen Glückseligkeit schrieb er:

You say you're looking for someone
Who'll pick you up each time you fall
To gather flowers constantly
An' to come each time you call
A lover for your life an' nothing more
But it ain't me Babe
No, no it ain't me Babe
It ain't me you're lookin' for, Babe.

Die elektrische Gitarre

Im folgenden Jahr wandte er sich der elektrischen Gitarre zu, umgab sich mit einer Band und wurde ein Rock 'n' Roll-Star, angebetet wie ein neuer James Dean. Folksongpuristen, die anfangs seinen unorthodoxen Stil bemängelt hatten, sich später aber gezwungen sahen, ihn als echten Folk-Künstler anzuerkennen, beschuldigten ihn des Verrats. Aber für die Jugend wurde er erst recht Sprecher und Führer, denn die elektrisch verstärkte Band im Hintergrund schuf eine enorme Spannung zwischen Sänger und Auditorium und verlieh seinen Lied-Gedichten eine schneidende Schärfe, die harte Urteilssprüche darstellten über Leute, die sich in der Falle Gesellschaft gefangen hatten, über eindimensionale Menschen, erstarrt in einer von der Zivilisation herbeigeführten Leblosigkeit. Seine eigene qualvolle Situation, in der man von ihm erwartete, daß er sich wie ein Superstar und Halbgott aufführte; die Erkenntnis, daß der Ruhm ihn ebenso fesselte wie alle diese stupiden Gefangenen, die er so lange kritisiert hatte, setzte ihm sehr schwer zu. „Der Druck war unglaublich stark", sagt Bob, „er war etwas, was überhaupt nicht zu verstehen war, weil es einen vollkommen durcheinanderbrachte."

Im Sommer 1966 wurde er bei einem Motorradunfall nahe seinem Wohnort Woodstock, New York ernsthaft verletzt. Dorthin hatte er sich zurückgezogen, als der Ruhm ihn zu ersticken drohte. Nach dem Unfall zog er sich völlig zurück und benutzte die Monate der Genesung, um das Chaos zu ordnen, zu dem sein Leben geworden war. Eine Reihe von Jahren lebte er in völliger Abgeschiedenheit im ländlichen Teil des Staates New York. Dennoch begann er sich bald isoliert zu fühlen. Er vermißte in Woodstock die Atmosphäre der städtischen Straßen, der Quelle der besten Allegorien in seinen Songs. Im Herbst 1969 kaufte er ein Haus in Greenwich Village, nur wenige Blocks vom „Gaslight", „Folk City" und „Bitter End" entfernt, wo er sich früher herumgetrieben hatte und sich zu jener bekannten Stadt-Folksong-Gestalt entwickelt hatte. „Ende '69, nachdem er ins Village zurückgekommen war, besuchte er mich", sagt Terri Thal, die Bob in den frühen Folksingertagen kurz gemanagt hatte. „Er wollte ein paar Dinge wiedersehen, die ich noch aufbewahrte, seine alte Kordmütze zum Beispiel. Und er sagte mir: ‚Ich bin total fertig. Habe diesen Haufen Geld, weiß nicht, was ich mit mir anfangen soll. Hab 'ne großartige Frau und prima Kinder, aber weiß nicht, was ich machen soll. Kann auch nicht mehr auftreten. Ich hasse es, vor vielen Leuten zu spielen. Aber wahrscheinlich werde ich es müssen, weil es das einzige ist, was ich tun kann. Hab auch 'ne ganze Zeit nichts geschrieben. Kann's anscheinend nicht." Mrs. Thal fügte hinzu: „Er suchte einfach ein Stück Vergangenheit. Er wollte feststellen, was er in der Musikwelt, der er eine Zeitlang ferngeblieben war, verpaßt hatte."



Bob und Joan Baez 1965 in England

Zurück ins Village

Letzten Januar, nachdem er über ein Jahr im Village gewohnt hatte, sagte ihr Bob: „Ich glaube, ich weiß jetzt, wo ich dran bin, einfach weil ich wieder hier lebe. Alles was nötig war, war, sich wieder an diese wunderbare Welt zu gewöhnen." Jetzt, da er wieder im Village wohnt, lebt Bob fast so anonym wie zu Zeiten, als er noch unbekannt herumstreunte. Er kann die Bleeker Street hinunter und in Bars und Folk Clubs gehen, ohne von Fans belagert zu werden. Er macht lange Spaziergänge im Village, besucht manchmal einen der Clubs, um sich Musiker anzusehen, die ihn interessieren, wird aber selten erkannt. Dylan-Beobachter berichten von seiner geisterhaften Einlage in Kanal 13, New Yorks Schulfernsehstation, wo er mit einer Gruppe von Freunden des Dichters Allen Ginsberg in der Sendung „Free Time" auftrat. In dieser Show soll Dylan Ginsbergs Gedichte gesungen und auf seiner elektrischen Gitarre gespielt haben. Obgleich die Kamera oft auf ihn schwenkte, wurde er nicht vorgestellt.

Eine Menge junger Leute laufen im Bob-Dylan-Look herum, was Bob ermöglicht, fast unerkannt zu bleiben. Selbst wenn er erkannt wird, wird er selten angesprochen. Eines Abends, als er mit einem Interviewer die McDougal Street hinunterging, schien Bob plötzlich leicht zu stutzen, als ein junger Mann, der an ihm vorbeiging, Anzeichen des Erkennens gab und umkehrte, um erneut an Bob vorbeizugehen. Es schien wahrscheinlich, daß er um ein Autogramm bitten würde, oder eine Erklärung der Songs die Bob schrieb, verlangen würde, wie es in den „Blowin' In The Wind"-Tagen so oft geschehen war. Aber er sah sich Bob nur genau an, um sich zu vergewissern, ob er es wirklich sei und ging davon.

Auf Dylan läßt sich jede erdenkliche Definition des Superstars anwenden, aber er weigert sich, diese Rolle zu spielen. Er hat keinen persönlichen Presseagenten und keinen Fanclub. Er weigert sich, die Runde der TV-Shows zu machen. In mehr als fünf Jahren ist er nur einmal bei einem offiziellen Dylan-Konzert aufgetreten; auf der Insel Wight im Sommer 69, als er vor mehr als 200.000 Leuten spielte. Er gewährt selten Interviews und dann gewöhnlich nur solchen Leuten, denen er trauen kann oder denen, die er davon abhalten will, irgendetwas ihm unliebsames zu schreiben. Bob Dylan ist eine komplexe Gestalt und seine Worte und Handlungen sind oft eine Serie von Widersprüchen. Er bemißt die Spanne zwischen zwei Interviews sehr sorgfältig und gibt sich in regelmäßigen Abständen zu einem dieser sinnlosen Frage- und Antwortspielchen her, die er ehrlich haßt, nur weil er, wie er einmal bei einem Gespräch über solche Interviews sagt, das Gefühl habe, „es sei mal wieder Zeit, etwas über Bob Dylan zu hören." In gewissem Maße interessiert ihn auch, was seine Fans von ihm denken. „Hast Du das Interview mit John Lennon im ‚Rolling Stone' gesehen?" fragte er mich. „Mann, Lennon war ja total außer Rand und Band. Er läßt sich ja selber keinen Platz mehr. Ich muß mir selber Platz lassen. Trotzdem finde ich Lennon gut. Er hat mir zu einer Menge Einsichten verholfen. Frage mich nicht wieso, es tut mir einfach gut, wenn er in der Gegend ist." In dieser Haltung – „einen Platz für sich selber freihalten" – erkennt Dylan ganz klar, daß der wichtigste Teil eines Star-Mythos die Unerreichbarkeit ist; daß der Mythos abbröckelt, wenn der Star töricht genug ist, alles zu offenbaren. Eine Dummheit, die Dylan gewiß nicht passieren wird. Dylan ist wahrscheinlich von allen Berühmtheiten derjenige, der sich am meisten auf seinen Privatbereich

beschränkt. „Er war ein Paranoiker, niemals ließ er irgend etwas über sich bekannt werden", erinnert sich ein Schulkollege aus der Hibbing High School. Diese paranoide Sucht, alles geheim zu halten, was seinen Privatbereich betrifft, ist der Ursprung aller Dylan-Mythen. Gelegentlich schafft er absichtlich eine Aura von Geheimnis um seine Person, generell aber spürt er einfach die Notwendigkeit, seine innere Sphäre zu schützen, um sich geistig intakt zu halten. Wie er in einem Song schreibt:

The man in me will hide sometimes,
To keep from beein' seen
But that's just because he doesn't want
To turn into some machine.

Das Privatleben

Das Verlangen nach eigener Ungestörtheit erstreckt sich auch auf seine nächsten Angehörigen: Seine Frau und Kinder. Am 22. November 1965 heiratete er Sarah Lowndes in Mineola, Long Island, standesamtlich. Sie ist ehemaliges Mannequin, fast so groß wie Bob, dunkelhaarig und sehr attraktiv. Ein Freund sagt von ihr, sie sei „kein Teil dieser Talmiwelt New Yorker Mannequins, sie ist friedlich wie ein Zen-Buddhist, das hat Bobby sehr geholfen, alles zu überstehen." Sie haben drei Söhne und zwei Töchter, im Alter von anderthalb bis sieben Jahren. In unseren Diskussionen darüber, was ich von seinem Privatleben in mein Buch aufnehmen würde, galt Bobs größte Sorge („wie bei jedem Mann", meint er) seiner Frau und seinen Kindern. „Du kannst sie doch ganz heraushalten?" fragte er. Als ich ihm erwiderte, es sei unmöglich, über Dylan zu schreiben, ohne seine Familie zu erwähnen, sagte er nur: „Scheißdreck!" Ich fragte ihn, ob er sie in seiner Autobiographie erwähnen wolle. Bob meinte: „Natürlich werde ich über sie schreiben, aber auf meine eigene Art, nicht auf Deine." Früher wirkte Bob, wenn er wütend war, wie ein verzogenes Kind, das einen Koller kriegt. Heute kann er seinen Ärger viel besser kontrollieren; wenn er vor Wut kocht und kurz vor einer Explosion steht, setzt bei ihm eine eiserne Disziplin ein, wie bei der Filmszene mit Marlon Brando in „On The Waterfront", ausgenommen der Fall, er glaubt, Sarah und die Kinder seien gefährdet.

Letztes Jahr gründete A.J. Weberman, selbsternannter *Dylanologist*, eine „Dylan Liberation Front". Weberman machte Karriere mit der Interpretation von Dylan-Versen. Er pflegte Dylans Mülltonnen zu durchwühlen, um mehr über den Mann zu erfahren, den er offensichtlich gleichzeitig haßt und idealisiert, vor allen Dingen aber, um selber so berühmt zu werden, wie Dylan. Die „Dylan Liberation Front", eine Gruppe von Radikalen, leicht Verrückten, Musikern aus dem Village und allerlei verdammten Seelen, veranstaltete vor Dylans Haus ein Straßentheater, um gegen seinen Verrat zu protestieren. Weberman hat über Dylans *Ausverkauf* auch in der radikalen Presse geschrieben und ist in Radio, Fernsehen und Universitäten erschienen, „weil ich ihn piesacken will, damit er zu seinen Leuten zurückkehrt."

Anfang Oktober durchsuchte Weberman wieder einmal den Müll der Dylans, als Sarah zur Tür herauskam. Verständlicherweise geriet sie in Wut beim Anblick dieses Aasfressers vor ihrer Tür. „Verschwinden Sie hier", schrie sie. „Lassen Sie den Abfall in Ruhe, Sie Parasit!" Weberman murmelte etwas von „Abfall, der öffentliches Eigentum sei", während Sarah hinter einem Zeitungsfotografen herjagte, der Weberman in einiger Entfernung begleitet hatte. Ein Fernsehkameramann, der eine Sendung über Weberman machte, packte seine Ausrüstung zusammen und verschwand, von einem ängstlichen Weberman gefolgt. Einige Stunden später suchte Bob ihn in seiner Mietwohnung, auf der Bleeker Street an der Ecke zur Bowery, auf, attackierte ihn auf der Straße und knallte Webermans Kopf auf den Bürgersteig. Dieser behauptete, der Kampf sei unentschieden ausgegangen (er wiegt mindestens dreißig Pfund mehr als Dylan und ist einige Zentimeter größer).

Ein neues Verhältnis zur Religion

In den letzten Jahren hat Bob etwas Gewicht angesetzt, aber er ist immer noch sehr dünn. Er ist fast einsachtzig groß und wiegt wahrscheinlich nicht mehr als 135 Pfund. Er hat durchdringende blaue Augen. Sein Gesicht ist voller geworden, nicht mehr so hager, aber die Haut ist immer noch straff und fast durchscheinend. Beim Sprechen dringt der Cowboy-Sound, den er sich in früheren Jahren angewöhnt hatte, nur noch gelegentlich durch. Heute zeigen sich Spuren seiner Herkunft aus dem mittleren Westen in seiner Stimme, untermischt mit Einflüssen New Yorks, Oklahomas und dem ländlichen New York State. Unlängst rasierte er sich den Schnurrbart und den dünnen Kinnbart ab, die er die letzten Jahre hindurch getragen hatte, und sein braunes Haar wächst ihm wieder in Lockenmassen um den Kopf. Heute sieht er etwa so aus, wie auf den Fotos des Albums „Bringing It All Back Home" von 1965, das erste Album, in dem er elektrische Instrumente benutzte, und in dem einige seiner besten *radikalen* Songs zu finden sind. Nach seinem Motorradunfall hat Dylan so etwas wie eine Metamorphose durchgemacht. Beim Durcharbeiten der Probleme, die durch seinen Ruhm entstanden sind, ist er zum Judentum zurückgekehrt, zu einer Tradition, die er zuvor stets verleugnet hatte. Er hat Hebräisch studiert, verschiedene Reisen nach Israel gemacht (an seinem dreißigsten Geburtstag besuchte er die Klagemauer) und seinen erneuten Glauben an Gott in mehreren Songs seit seinem Unfall gefeiert. Zuletzt in „Father Of The Night" im NEW MORNING Album:

„Father of night, Father of day
Father who take the darkness away
Father who teach the bird to fly
Builder of rainbows up in the sky
Father of minutes, Father of days
Father of whom we most solemny praise."

Dylans Interesse an Israel und dem Judentum führte vor einem Jahr zu einer überraschenden Beziehung zu der Jewish Defense League. Es wurde berichtet, daß er mehrere Versammlungen der J.D.L. besucht und der Organisation Geld gestiftet habe. Dylans Enthusiasmus für diese militante jüdische Organisation hat den Zorn einiger Radikaler hervorgerufen. Für viele junge Radikale, auch für junge Juden ist Israel nichts anderes als einer von vielen faschistischen Staaten, denen die faschistische amerikanische Regierung den Rücken stärkt. Dylans glühende Unterstützung Israels und seine weidlich publizierten Beziehungen zur J.D.L. ist für sie nichts weiter als eine weitere Bestätigung der Tatsache, daß Dylan sich der politischen Rechten verkauft hat, die er früher verdammt hat.

Bob gibt sich unbeeinflußt von der J.D.L. „Meine Begeisterungsfähigkeit hat sich geändert", sagt er. „Heutzutage kann man nicht an Organisationen und Gruppen glauben. Um sich mit Leib und Seele für etwas einzusetzen, braucht man doch einen bestimmten Einsatz von Kameradschaft, von verwurzelter Fundierung und moralischer Rechtfertigung." Wenn er spricht, sorgfältig seine Worte abwägend, so daß sie sich ebenso auf das Engagement anwenden lassen, das Baez und andere von ihm erwarten, wird eines klar: Er ist deswegen immer so vage und ausweichend gewesen, weil er sich in einem Mythos gefangen hat und daher jedes Wort mit sorgfältiger Überlegung wählen muß. „Was ist das für ein Leben, das ich führen muß!" meinte er einmal, aber er fügte hinzu: „Ich kann mich eigentlich nicht beklagen."

Zukunftsmusik

Wenn auch sein politisches Engagement geschwunden zu sein scheint, hat Dylan die enorme Arbeitsfähigkeit nicht verloren, an die sich seine Freunde aus den frühen Village-Zeiten noch erinnern. Von zehn Uhr morgens arbeitet er oft bis spät in die Nacht. Eins seiner Projekte in den letzten Jahren war seine Autobiographie. „Früher habe ich nie an die Vergangenheit gedacht", sagte er mir, „heute tue ich es manchmal. Ich denke dann an alle Leute, die ich mal gekannt habe. Es ist eine unglaubliche Geschichte, wenn man sie zusammensetzt. Wie ein Puzzle. Soweit solche Geschichten halt etwas bedeuten. Manchmal meditiere ich darüber, über diese ganze Verrücktheit. Ich beschäftige mich gern damit."

Viel Zeit, auch nachts, verbringt er im Aufnahmestudio, wo er sein neues Material festhält. Er arbeitet mit anderen Künstlern, und schreibt ständig neue Songs. Das neue Album soll vollkommen neue Stücke enthalten, und Freunde, die einige Nummern daraus hörten, glauben, daß es wieder eine völlige Kehrtwendung bedeuten wird, eine ebensolche Überraschung für Dylan-Fans wie es NASHVILLE SKYLINE 1969 war. Damals be-

Bob mit den Crackers (heute bekannt als The Band) am 19. Januar 68 in der Carnegie Hall, dem ersten Auftritt nach seinem Unfall

1969, Bob und seine Frau Sarah beim Verlassen Englands, nach seinem Isle of Wight Auftritt

schäftigten sich die meisten Rockgruppen intensiv mit elektronischen Effekten; NASHVILLE SKYLINE, eine Platte mit unkomplizierten Countrysongs, zog ihnen sozusagen den Stecker aus der Wand. Prompt schlossen sich viele Musiker Dylans Countrysound an.

Dylan behauptet, seine Freunde hörten Dinge aus seinen neuen Songs heraus, die gar nicht darin seien. „Sie werden niemanden überraschen", sagt er. Er weigert sich, weiter darüber zu sprechen, teilt nur mit, daß er die Platte selbst produziert. Er ist so verschlossen, was seine neue Arbeit angeht, daß nur wenige Leute bei seiner Plattengesellschaft Columbia die Bänder gehört haben. Angeblich liegen sie im Tresor und nur Clive Davis, Columbias Präsident, ist befugt, mit ihnen umzugehen.

Ist es möglich, wie manche Dylan Nahestehende behaupten, daß diese Songs und das, was er für das Album geschrieben hat, eine Rückkehr zu dem Engagement das man immer von ihm verlangt hat, bedeutet? Von Bob Dylan erhält man darauf keine Antwort. Frage: „Bob, jemand, der Dir anscheinend ziemlich nahesteht, sagt mir: Dylan ist immer noch derselbe, der damals „Blowin' In The Wind" schrieb. Wenn ihn etwas beschäftigt, stürzt er sich drauf, und seine Teilnahme an dem Wohltätigkeitskonzert für Ostpakistan bedeutet, daß er wieder zu dem Stellung nimmt, was in der Welt vorgeht. Ich glaube, mit dem nächsten Album steht er wieder mitten im Brennpunkt. Das und andere Anzeichen, von denen Dylan-Fans behaupten, sie seien offensichtlich, läßt die Leute anscheinend glauben, Du würdest wieder weitermachen." Antwort: „Ich verstehe Deine Frage nicht." Frage: „Okay: Kehrst Du zu irgendeiner Form des politischen Engagements zurück?" Antwort: „Gestern habe ich mit (dem Village-Radikalen) Louis Abolafia gesprochen, der sich als Präsidentschaftskandidat aufstellen ließ. Ich sagte ihm, er solle sich wieder aufstellen lassen. Er war seiner Zeit voraus und sollte es nochmal versuchen. (Pause) Vielleicht sollte ich es auch versuchen! (Grinsen) Vielleicht solltest Du es versuchen." Frage: „Das ist keine Antwort. Du machst Ausflüchte!" – „Das kommt daher, weil ich ein Ausflüchte-Macher bin." – „Du hast die Frage nicht beantwortet." – „Du kannst mich ja zitieren. Laß es doch so stehen." Zur Zeit dieses Interviews schrieb Dylan den Song „George Jackson". Darin schreibt er, er sei weinend aufgewacht, als er erfuhr, daß George Jackson, „ein Mann den ich wirklich geliebt habe" erschossen worden sei. Dylan glaubt, er sei erschossen worden, weil er „zu wirklich" war und weil die Obrigkeit „Angst vor seiner Liebe hatte". Es steht außer Zweifel, daß dieser Song Dylans Antwort auf die Herausforderung von Joan Baez, McLean und anderen Künstlern, Kritikern und Radikalen ist. Während unserer Gespräche legte Dylan einige Besorgnis über sein Bild in der Öffentlichkeit an den Tag. „Du kannst ja auch Radikale zitieren, die mich gut finden, oder?" fragte er, als ich ihm mitteilte, ich schriebe von Radikalen die ihn schlecht fänden. „Du stellst mich doch nicht einseitig hin, oder?"

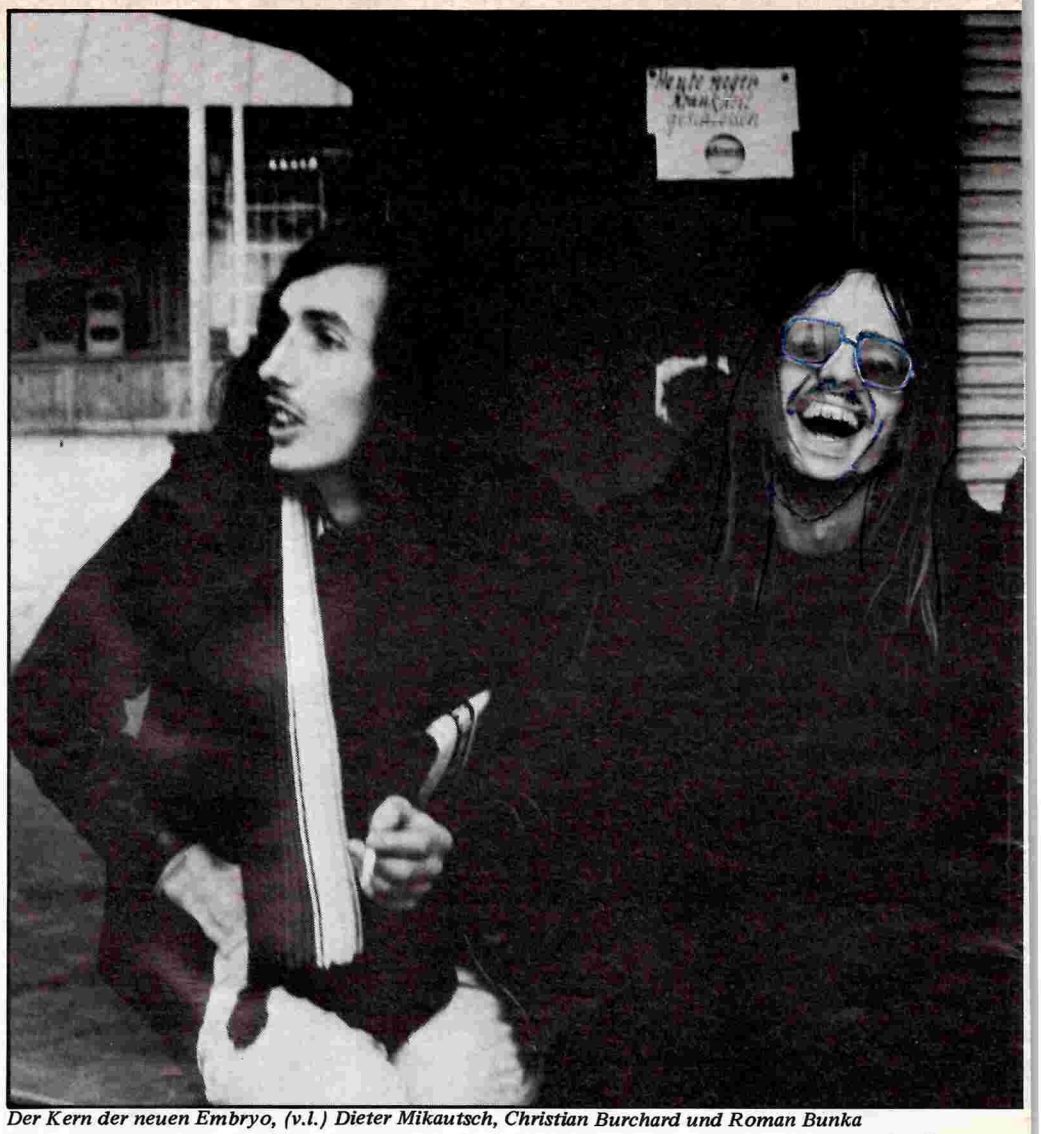
Weberman scheint einer von den Leuten zu sein, die Bob beeindruckt haben. Als er „George Jackson" zum ersten Male gehört hatte, war der Dylanologist gleichermaßen enthusiastisch wie im Zweifel. „Ich freue mich sehr", meinte er, „als ich Dylan in den Medien so zusetzte, glaubte ich nicht, daß meine Chancen, ihn zu beeinflussen, allzu günstig stünden. Aber das Ziel der „Dylan Liberation Front" ist erreicht. Ich glaube nicht, daß Bob sich ohne den Druck der D.L.F. geändert hätte." Weberman fügt aber hinzu: „Ich hoffe, Dylan investiert außer Worten auch Geld. Wenn er diese Songs bloß singt, ist es nichts als hohle Rhetorik. Ich hoffe, daß er weitergeht und sich mit den wirklichen Problemen identifiziert." Nachdem der Song veröffentlicht war, machten sich auch andere Leute über Dylans Motive Gedanken. Ein junger Sänger, von dem Bob Dylan der Mittsechziger Jahre radikalisiert, sagte: „Ich glaube nicht, daß er diese Worte wirklich meint. Ich glaube nicht, daß er George Jackson liebt oder irgendwas damit zu tun hat. Es stinkt nach sorgfältigem Kalkül, als ob Dylan Angst hat, sein Publikum zu verlieren. Als er über Emmett Till und Hattie Carroll sang, und über all die anderen, die vom System kaputtgemacht worden sind, glaubten ihm alle. Ich glaubte ihm auch. An George Jackson glaube ich nicht."

Dylan fährt fort, die Fans, die ihr Leben mit dem seinen in Zusammenhang bringen wollen, mit Stoff für ihre Phantasie zu versorgen. Aber es ist ganz offensichtlich, daß er Angst hatte, die Stimme des Protestes wieder zu erheben, weil er dann wieder erneut mit der schweren Bürde des Prophetenamtes belastet würde, an der er so schwer getragen hat. Er hat von dieser Bürde geschrieben:

„Storm clouds are raging
All around my door
I think to myself I might
Not take it any more."

EMBRYO wächst und gedeiht

Der Name einer Pop-Gruppe ist in den meisten Fällen nicht mehr als ein beliebiges, nichtssagendes Aushängeschild. Bei Embryos Taufe anno 1968 muß dagegen wohl die Vorsehung Pate gestanden haben, denn die Münchener Jazz-Rock-Gruppe macht nun schon seit Jahren ihrem Namen alle Ehre.



Der Kern der neuen Embryo, (v.l.) Dieter Mikautsch, Christian Burchard und Roman Bunka

Embryo zieht sich in schöner Regelmäßigkeit zu einer Verjüngung, sprich: personellen Veränderung zurück, um dann mit neuem Blut und alter Frische wieder an die Öffentlichkeit zu treten. Das Umbesetzungs-Karussell kreiste dabei in den letzten zwei Jahren so intensiv, daß man aus allen Embryo-Veteranen schon bald mehrere vielversprechende neue Gruppen formieren könnte: Ex-Xhol-Flötist Hansi Fischer kam und ging, Bassist Jörg Evers gab ein kurzes Gastspiel, Gitarrist Roman Bunka half kurzfristig auf dem Bass aus, wurde nach einer Pause dann regulärer Embryo-Gitarrist, US-Bassist Dave King trat vorübergehend der Gruppe bei, Gitarrist Sigi Schwab schaute herein, und auch die amerikanischen Wahl-Münchner Mal Waldron und Jimmy Jackson an den Keyboards und Saxophonist Charly Mariano halfen bei ein paar Gigs aus. Als nach Embryos Nordafrika-Tournee vor knapp einem Jahr auch Co-Gründer Edgar Hoffmann die Gruppe verließ, was Schlagzeuger Christian Burchard plötzlich der letzte überlebende Ur-Embryo, der nun die dezimierten Reihen wieder mit neuen Musikern aufzufüllen hatte.

Seinem Gespür für talentierte Musiker ist es zu verdanken, daß die Gruppe nicht nur überlebt hat, sondern sich darüber hinaus durch ständig neue Anregungen kontinuierlich weiterentwickelt hat.

Dahinter steckt die gleiche Methode, die auch Wolfgang Dauner schon seit geraumer Zeit mit großem Erfolg praktiziert: Durch laufende Umbesetzungen und fließende musikalische Konzeptionen für neue Denk- und Spiel-Anstöße zu sorgen und so ein Totlaufen im einmal festgelegten Stil zu verhindern. Und wie Wolfgang Dauner (und mehr auf Seiten des Jazz auch Volker Kriegel) darf Christian Burchard für sich in Anspruch nehmen, dabei die besten Jazz-Rocker des In- und Auslandes um sich zu versammeln.

Wer nun bei Embryos soeben veröffentlichtem vierten Album dabei war, und unter welchen Umständen STEIG AUS entstand – darüber sprachen wir mit Schlagzeuger Christian Burchard.

Im Frühjahr des vergangenen Jahres seid ihr auf Einladung des Goethe-Institutes in Nordafrika gewesen. Diese mehrwöchige Tournee hatte wohl auf eure Persönlichkeit, wie auch auf eure Musik den Effekt eines Katalysators. Mitgründer Edgar Hoffmann verließ die Gruppe, Dave King ging bald danach ebenfalls, und die Verbindung mit Siegfried Schwab, die ja auf eurer FATHER, SON & HOLY GHOST-Platte so befruchtend gewirkt hatte, ging auch in die Brüche. Wie seid ihr mit diesen tiefgreifenden Veränderungen fertig geworden?

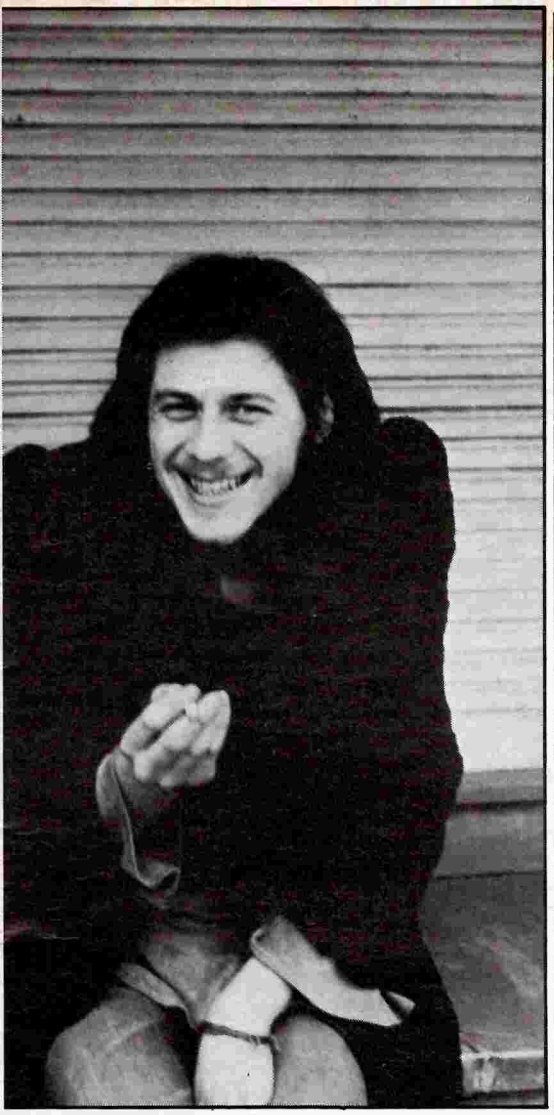
Zunächst einmal muß ich sagen, daß uns der Afrika-Trip in der Tat musikalisch eine ganze Menge gegeben hat – erste Ergebnisse sind bereits auf unserer STEIG AUS-LP zu hören. Wir haben dann nach Afrika eine Spielpause eingelegt, um uns neu zu formieren und die Zukunft zu überdenken. Dann kam Roman Burke wieder zu uns, der ja früher schon einmal bei uns gespielt hat, nämlich zu der Zeit, als wir die LP EMBRYOS RACHE gemacht haben. Ich finde, daß sich Roman in den letzten Monaten unheimlich entwickelt hat. Er hat hart an sich gearbeitet, war zu Meditationsübungen auf Korsika und er spielt jetzt auch andere Instrumente neben seiner Gitarre. Auf unserer neuen LP hat er beispielsweise einige Playbacks gemacht, die der Platte gut getan haben. Nach Roman stieß dann der frühere Missing Link-Pianist Dieter Miekatsch zu uns, der nach einer gewissen Zeit der Eingewöhnung sich recht gut in unsere Musik eingefügt hat.

Ihr habt dann im Spätsommer den amerikanischen Jazzer Charly Mariano kennengelernt?

Ja. Wir lernten Charly Mariano durch Siegfried Schwab kennen. Und als er zum ersten Mal mit uns gespielt hatte, war uns allen klar, daß Charly gut zu uns passen würde. Wir hatten dann mehrere Live-Gigs mit ihm.

Charly Mariano ist immerhin schon 50 Jahre alt, aber er ist einer der ganz wenigen Jazz-Veteranen, die mit der Entwicklung Schritt halten konnten. Für mich gehört er zu den wichtigsten Musikern der gegenwärtigen amerikanischen Szene. Er spielt Altsaxophon, Sopran-Saxophon, Flöte und die Nagasuram, ein oboenähnliches, langes Instrument, das aus Indien kommt, und auf dem Charly einen unglaublichen Sound hat.

Seine musikalische Laufbahn begann er 1957 in der Stan Kenton Big Band. Danach spielte er mehrere Jahre lang bei Charles Mingus, in den Gruppen von



McCoy Tyner und Elvin Jones und ging dann für zwei Jahre nach Japan, wo er zum ersten Mal Kontakt zur asiatischen Musik fand. Zurück aus Japan übernahm er eine Dozentenstelle in der berühmten Berkeley School of Music, um anschließend für längere Zeit wieder nach Asien zu gehen. Dort studierte er hauptsächlich indische Musik. Von Indien kam er Anfang 1971 nach Europa. Nach den Gigs mit uns ist Charly Anfang 1972 wieder nach Indien aufgebrochen, um dort bei einem indischen Yogi zu lernen.

Wird es auch eine Platte mit Embryo und Charly Mariano geben?

Vielleicht.

Gut. Reden wir jetzt über eure neue LP STEIG AUS, okay?

Einverstanden. Also im Dezember 71 wollten wir als deutsche Popgruppe aus dem etwas beengten nationalen Kreis heraus. Wir nahmen Kontakt auf zu Mal Waldron, dem amerikanischen Pianisten, der mit fast allen berühmten Jazzern unserer Zeit gespielt hat, u.a. auch mit Eric Dolphy und Max Roach. Mit Jimmy Jackson, dem US-Organisten, der nach seinem Army-Dienst in München hängengeblieben war, hatten wir bereits früher gespielt. Gemeinsam heckten wir nun den Plan aus, ohne große Proben nach dem Vorbild der alten, berühmten Jam-Session-Platten ins Studio zu gehen und ein Album live einzuspielen. Kein Stück sollte (mit Ausnahme natürlich der Playbacks) wiederholt werden.

Dieses musikalische Konzept erforderte natürlich ein hohes technisches und musikalisches Können, so daß wir uns zu dieser Zeit von einigen Leuten trennen mußten.

Am 23.12.71 nahmen wir „Call" auf, eine Gemeinschafts-Improvisation von Mal Waldron (E-Piano) und James Jackson (Orgel und Melotron), Edgar Hoffmann (Geige), Jörg Evers (Bass) und Christian Burchard (Schlagzeug, Percussion und Marimba). Diese Session haben wir übrigens auch auf Video-Recorder aufgenommen, dank unserem Toningenieur Dieter Dierks, dem wir auch sonst in vielerlei Hinsicht dankbar sind. Bei der Session entstand auch das zweite Stück auf der Platte, die Ballade „Dreaming Girls".

Im März 72 wurde dann der „Orient-Express" in derselben Besetzung aufgenommen, nur für Jörg Evers war inzwischen Dave King hinzugekommen und Edgar Hoffmann war ausgestiegen.

Nach unserer Afrika-Tournee mischten wir den „Orient-Express" vollkommen neu ab, und Roman Bunka spielte noch einige Playbacks auf Rhythmus- und Solo-Gitarre. Roman und ich spielten eine ganz neue Einleitung, die mit dem Originalton von Radio Marrakesch beginnt (das hatten wir in Marokko im Radio gehört und auf Kassetten-Recorder aufgenommen), was viel Atmosphäre schafft; Radio Marrakesch leitet dann über in ein Duo von Marimba und Saz (einem orientalischen Instrument, das Roman erst wenige Wochen vor der Aufnahme zu spielen gelernt hatte). Auch die Percussion spielten wir mittels Playback.

Embryo ist eine der wenigen deutschen Gruppen, die ihre Musik unkommerziell gehalten hat. Gab und gibt es da keine Schwierigkeiten?

Nein, überhaupt nicht. Wir sind inzwischen soweit, daß wir uns kommerziell ganz unabhängig halten können. Wir produzieren selbst und verkaufen unsere fertigen Produkte an die unserer Meinung nach *beste* Schallplattenfirma. Unser neuer Co-Produzent Rainer Blome (alias Zok Zokker) hat uns auf diese Idee gebracht. Ansonsten mischt er sich nicht in unsere Musik ein, obwohl wir natürlich seine Ratschläge und Hinweise durchdiskutieren. Ich glaube, auf diese Weise fahren wir am besten. *Bernd Gockel*

Die Embryo-Platte STEIG AUS ist eine weitere Empfehlung von Sounds. Die Red.

Musik ist für mich eine Form des Gebets

Popol Vuh, Musikgruppe aus München, verzichtet auf den Moog Synthesizer. Mit dieser Musikmaschine hatte Popol Vuh (als einzige deutsche Popgruppe) zwei Langspielplatten produziert, zuletzt „In den Gärten Pharaos", und die Musik für Werner Herzogs Spielfilm „Aguirre, der Zorn Gottes" aufgenommen. Auf ihrer neuen Langspielplatte HOSIANNA MANTRA wurden die elektronischen Klänge durch klassische Instrumente wie Oboe, Violine und Fagott ersetzt, die zum Teil von Mitgliedern der Münchner Philharmoniker gespielt wurden. Eine koreanische Sopranistin singt dazu hymnische Lieder in deutscher Sprache.

Seit Jahren bin ich mit Florian Fricke befreundet. Es ist eine von den Freundschaften, die intensiv und in großen Intervallen sich ausdrücken. Man sieht sich gern und dann lange nicht – ohne sich zu verlieren. Ich sah Popol Vuh vor einiger Zeit im Studio bei der Arbeit an der Platte, die jetzt herauskommt – sie waren unansprechbar. Nun – Monate danach holten sie mich, weil jetzt über die Platte gesprochen werden soll. Ich sollte Vermittler spielen, etwas für die Medien schreiben. So ging ich hin und hörte und fühlte die Musik und sah, wo sie stehen.

Florian ist ein hingebungsvoller Musiker und Intellektueller in wechselnder Einheit – Conny Veits mehr praktischer Intellekt wirkt dabei stabilisierend. Es bot sich uns als Methode für große Genauigkeit kein verbales Interview, sondern ein Aufschreiben von Antworten auf Fragen, die als Reibfläche, Startlöcher vorgegeben wurden. Es sollten vor allem einfache, schematische Fragen sein, gängigem Bewußtsein folgend und ohne Einengung vom Frager her – zu deuten und füllen nach Belieben vom Antwortenden. Das ging gut, und die Teilnehmer dieses „Gesprächs" waren zufrieden, denn man lernte sich staunend noch einmal ein wenig besser kennen. Vermittlung im Kleinen war es – mediale Information.

Eine der Fragen wurde dabei nicht beantwortet: „Ihr habt einen Ausflug in die im weitesten Sinne östliche Geisteswelt gemacht und seid nun zurückgekehrt. Deutet das auf einen Versuch hin, unsere Hier-und-Jetzt-Situation bewußter und ohne Ausweichen in Träume anzugehen?" Doch vielleicht ist das folgende Interview eine Antwort als Ganzes – eine zögernd positive.

Wer ist Popol Vuh und wie hat sich die Besetzung der Gruppe verändert?

Florian Fricke: Es sind fast drei Jahre her, da habe ich meinem Vorhaben, eine

neue, hymnische Musik zu schaffen, den Namen Popol Vuh gegeben. Zwei Freunde fühlten sich damals vor allem zugehörig: Holger Trülzsch (percussion) und Frank Fiedler (moog synthesizer mix-down). Wir haben zusammen zwei Langspielplatten gemacht, AFFENSTUNDE und IN DEN GÄRTEN PHARAOS. Holger ist danach eigene Wege gegangen – manchmal spielt er noch bei uns mit. Frank ist weiterhin dabei. Zunächst verwirklicht er jedoch eine eigene musikalische Idee. Er arbeitet jetzt unabhängig von mir am Moog. Die neue Popol Vuh-Formation sieht so aus: Conny Veit (E-Gitarre, 12-String), Robert Eliscus (Oboe), Djong Yun (Gesang), Klaus Wiese (Tamboura) und ich. Conny und ich arbeiten seit Frühjahr 1972 zusammen; jetzt, am Ende des Jahres – nach harter Arbeit – sind wir Freunde.

★ ★ ★ ★

Dein eigener Körper eine Kirche

Die neue Langspielplatte heißt HOSIANNA MANTRA. Deutet das darauf hin, daß ihr euch nun mit abendländischer Kirchenmusik beschäftigt?

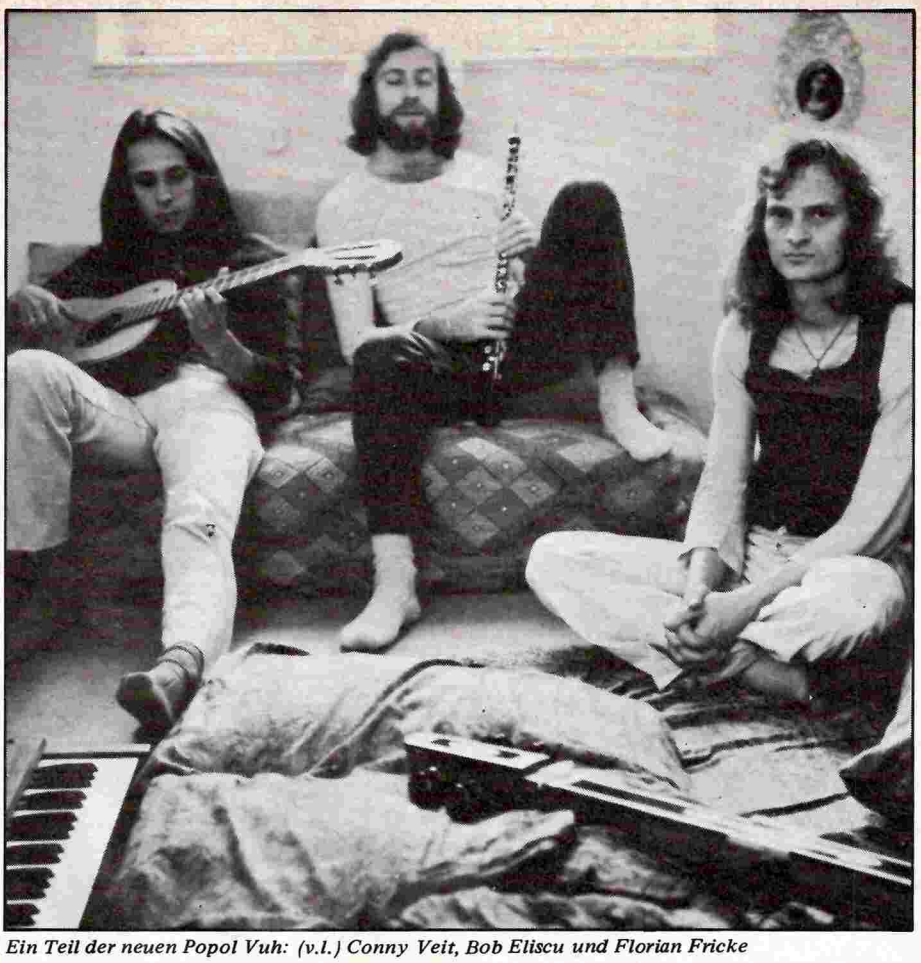
Florian Fricke: Schon die LP IN DEN GÄRTEN PHARAOS ist eine irgendwie sakrale, ergriffene Musik; sie zeigt das noch nicht so deutlich, da die Musik rein instrumental ist und niemand darauf ein religiöses Wort singt. Beim Komponieren von HOSIANNA MANTRA bin ich von christlichen Textinhalten ausgegangen. Wir haben lange nach einer geeigneten Sängerin gesucht. Es war ein Wagnis, das ich nur dem Text zuliebe eingegangen bin. Ein Freund aus Berlin hat uns dann eines Tages mit dem koreanischen Mädchen Djong Yun zusammengebracht und wir konnten nach vier Wochen Proben mit ihr ins Studio gehen.

In meinem Selbstverständnis ist HOSIANNA MANTRA sehr christliche Musik; Kirchenmusik kann man sie nicht nennen, außer du verstehst deinen eigenen Körper als Kirche und die Ohren als ihren Eingang.

Conny Veit: Auch ich nehme Abstand von der Klassifizierung „Kirchenmusik", obwohl ich es durchaus für möglich und angemessen halte, daß HOSIANNA MANTRA als Kirchenmusik Anwendung findet. Eigentlich ging es mir bei der Realisierung dieser Platte um etwas anderes. Ich wollte mit meinen mir zur Verfügung stehenden Mitteln urchristliches Sein und Fühlen erfassen, um die Richtigkeit elementarer Wahrheiten im christlichen Wort zu vermitteln. Nicht als Prediger, sondern als einer, dem archaische Lebensformen wertvoller und richtiger erscheinen als unsere eigene Jetzt-Kultur.

Wie ist denn eine Musik, die du, Florian, „sehr christlich" nennst?

Florian Fricke: Jede Zeit hat dafür natürlich ein anderes Gefühl. Vielleicht kann man sagen: Christliche Musik ist im Fühlen schmerzlich, im Ausdruck lächelnd – denk an unsere Rose als christliches Symbol – im Gegensatz zur Lotosblume des Ostens. Die Rose hat Dornen auf dem Weg hinauf – und oben thront etwas



Ein Teil der neuen Popol Vuh: (v.l.) Conny Veit, Bob Eliscu und Florian Fricke

ganz Wunderbares, die Blüte – Kreuzigung und Auferstehung, Sterben, um geboren zu werden; dieses ist christliches Verständnis, das wir strukturell z.B. im Klang der Oboe finden, in der Dornenkrone des Cembalo, auch in der E-Gitarre, so wie Conny sie spielt, jubelnd und klagend zugleich. Unser „Kyrie" kann dir zeigen, was ich unter typisch christlicher Musik verstehe. Man muß es hören.

Conny Veit: Für mich ist das sehr einfach zu beantworten. Es ist keine Musik zum Zwecke der Selbstbehauptung. Es ist Musik, die der Selbsthingabe entspringt. Nicht Behauptung des ichhaften Fühlens, sondern Hingabe an das selbstlose Fühlen war für mich notwendig, um diese Musik machen zu können – und das ist christlich.

★ ★ ★ ★

Sich reinigen, verinnerlichen – ohne Technik

Der Moog Synthesizer, der gerade bei euch eine so große Rolle spielte, kommt nun nicht mehr vor. Warum?

Florian Fricke: Im Zusammenhang mit christlich religiöser Musik möchte ich den Moog Synthesizer nicht verwenden. Das hat mehrere Gründe. Einige davon will ich nennen: Entscheidend für den Wahrheitsgehalt einer Musik könnte sein, wieweit die Art und Weise der Herstellung identisch ist mit dem Inhalt, der am Ende, nach der Abmischung, auf dem fertigen Band ist. Ein Beispiel: Vor kurzem las ich auf einer Plattenhülle, daß eine Berliner Avantgardegruppe bei einer Platte, die eine elektronische Meditation beinhalten soll, eine Peitsche verwendet hat. Das ist doch ein Unding – und der Moog Synthesizer ist letzten Endes auch so eins. Er ist schwarz und äußerlich erschreckend, er ist ein überdifferenziertes, technisches Gebilde, das man z.B. sehr lange einstimmen muß, um in klangliche Bereiche zu gelangen, die nicht kalt sind und nur Technik vermitteln – was ja keinesfalls meine Absicht ist. Musik ist für mich im Laufe der Jahre immer mehr zu einer Form des Gebetes geworden. Man kann wohl mit Elektronik zunächst mehr als mit anderen natürlichen Klängen die Tiefe, das Unbewußte, das Zeitlose des Menschen erreichen – ich weiß das und es hat mich lange fasziniert. Ein schönerer und ehrlicherer Weg scheint mir heute zu sein, sich selbst ohne technische Hilfsmittel zu reinigen und zu verinnerlichen und dann mit einfacher, menschlicher Musik diese Räume des Dunkels oder Lichts, den inneren Menschen anzurühren.

★ ★ ★ ★

Gott ist hier, in unserem Tun, Sprechen, Fühlen

Die gesungenen Texte sind sämtlich aus der Bibel – welche Beziehung hast du zu ihr?

Florian Fricke: Ein Freund hat mir vor zwei Jahren die Übersetzung des Alten Testaments von Martin Buber, dem jüdischen Philosophen, geschenkt. Die, wenn ich das so sagen darf, sinnliche, mittelmeerisch-strahlende Sprache, die übersichtliche szenische Ordnung dieser Übersetzung hat mir das Wesen der biblischen

Djon Yun, Sängerin auf HOSIANNA MANTRA

Gestalten sehr nahe gebracht – die Bibel wurde Leben für mich.

Immer wieder las ich das Buch Samuel – war es zu Ende gelesen, dann suchte ich in den Chroniken, den Geschichtsbüchern nach weiteren Angaben über diese Zeit. Ich würde meinen Ansatz beim Lesen damals gar nicht so sehr religiös nennen. Doch mit der Zeit hat sich das, wie's eben so geht, verfeinert. Textvergleiche mit Luthers Übersetzung haben mir dann nachträglich den hohen geistigen Rang der Lutherschen Sprache und seiner Deutung bewußt gemacht.

Warum diese Auswahl an Texten und was bedeutet die Textstelle „Sehr nahe ist dir das Wort" und „es", also das Wort „es zu tun" – und warum war dir diese Textstelle so wichtig, daß du sie ausgesucht hast?

Florian Fricke: Schon während der Arbeit am „Pharao" komponierte ich an der „Segnung" aus dem 5. Buch Mose. Für mich war es immer ein Liebeslied – an meine Frau.

Der Text, der heute auf HOSIANNA MANTRA „Nicht hoch im Himmel" heißt, war mir damals auch schon bekannt – ich glaubte aber, seine Vertonung wäre zu schwer für mich. Andererseits hat er mich als klare, unmißverständliche Definition vom Religiösen tief beeindruckt. Ich habe das Lied dann doch kurz vor dem Studiotermin komponiert. Der Text schien mir auch deshalb so wichtig, weil ich wußte, daß eine religiöse Platte heutzutage sicherlich vielen Mißverständnissen ausgesetzt ist – und dieser Text sagt doch klar, daß Religion keine Sache ist außerhalb der Reichweite des Menschen, sondern daß Gott hier ist, hier unten, in unserem Tun, Sprechen und Fühlen. Ja, das ist wichtig zu sagen.

Dies sind die Texte der B-Seite. Die A-Seite ist eine kleine „Messe" von Popol Vuh. Das erste Stück „Ah!" ist ein Staunen. Ich habe mit meinem Spiel am Klavier versucht, das Rückgrat zu berühren, Terzenläufe rauf und runter, und Conny spielt so, als wäre er gerade aus einem tiefen Schlaf erwacht, schaut sich verwundert um und sagt: „Das gibt's ja gar nicht!"

Das anschließende „Kyrie" ist ein in gewisser Weise klassisches „Kyrie eleison" und mehr noch als das erste Stück Vorbereitung für das große zentrale „Hosianna Mantra". Da hatte ich die vor Augen, die dem Jesus auf dem Maultier beim Einzug in Jerusalem zujubeln: „Hosianna, dem Sohn Davids!" Wenn ich das Stück spiele, dann stehe ich in dieser Schar der Bedürftigen und sage mir: „So, jetzt bist du dran", und dann spiele und singe ich zu dieser, wenn man so will, schäbigsten Krönung aller Zeiten.

★ ★ ★ ★

Musik ist ein Dienst am Schönen

Will eure Musik Verbindungen schaffen zwischen abendländischen und östlichen Religionsvorstellungen?

Conny Veit: Das hieße, wir wollten eine Verbindung schaffen, die ohnehin besteht. Der in einem religiösen Begriffssystem Verhaftete ist sicherlich nicht in der Lage oder nicht willens, diese Verbindung zu sehen. Der Nicht-Verhaftete, leichtfertigerweise oft der „Ungläubige" genannt, ist gezwungen, in den Extrakten der verschiedenen Glaubensbekenntnisse eine religiöse Wahrheit, den Ursprung zu erkennen.

Ist eure Musik eigentlich noch Popmusik, wie ja eure vorigen Platten und das Label, wo sie erscheinen, nahelegen?

Conny Veit: Der Begriff Popmusik entspringt dem kommerziellen Bereich, und daher würde ich dich bitten, uns diese Frage in einem Jahr wieder zu stellen: Vielleicht ist HOSIANNA MANTRA bis dahin Popmusik geworden. Ich halte das für möglich – die Musik ist begreifbar.

Wie verträgt es sich miteinander, Musiker und Komponist geistlicher Musik und Zulieferer der Plattenindustrie zu sein?

Conny Veit: Ich finde es nicht tragisch. Wir liefern keine zerstörerisch wirkende Produkte. Die Plattenindustrie ist für mich eine bloße Vertriebsorganisation, die nichts mit den Inhalten unserer Musik zu tun hat. Wenn überhaupt Kommerz und Handel, dann Handel mit Waren, die nicht zerstören, weder den Menschen noch seine Umwelt.

Welche Beziehungen gibt es zwischen eurer Platte HOSIANNA MANTRA und eurer Lebensweise?

Florian Fricke: Da kann ich natürlich nur für mich sprechen. Ich weiß, daß es wichtig ist, daß sich das Produkt nicht wesentlich von der Art und Weise unterscheidet, in der es hergestellt wurde – ich habe das vorher schon gesagt. Selbstverständlich ist HOSIANNA MANTRA schöner, vollkommener, weicher, versunkener als ich selbst es die meiste Zeit bin. Beim Machen der Musik aber ist mittlerweile doch wenig individuelles Verhaftetsein, wenig Unschönes dabei. Doch darf man sich nie gleichsetzen mit seinem Produkt, das ja die Konzentration all dessen darstellt, was sonst noch recht im Wirbel begriffen ist. Musik ist mein Mittel, mich der Utopie realistisch zu nähern; sie ist ein Dienst am Schönen und man wird belohnt.

Nicht hoch im Himmel . . .

Nicht entrückt ist Es Dir
Nicht hoch im Himmel
Hoch im Himmel
Daß Du sagst:
Wer steigt für uns hinauf
Und holts uns.

Sieh, nicht überm Meer ist's
Nicht fern
Daß Du sagst:
Wer fährt uns übers Meer hinüber
Und holt uns.

Nein,
Sehr nah ist Dir das Wort:
In Deinem Mund und
In Deinem Herzen,
Es zu tun.

(c) Edition Intro

Rainer Langhans

BÜCHER FILM

Bukowski, Charles: Aufzeichnungen eines Außenseiters

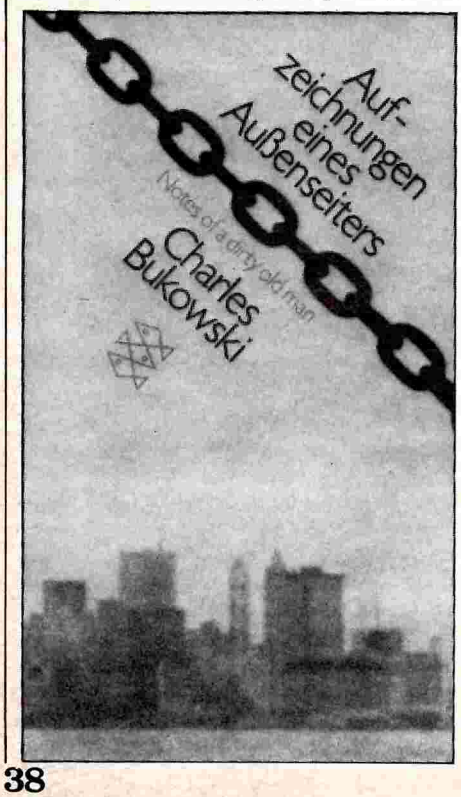
Fischer TB Nr. 1332, 1973
187 Seiten, 3,80 DM

„Notes Of A Dirty Old Man" jetzt als Lizenzausgabe des Melzer-Verlages, bei den Fischer-Taschenbüchern für jedermann erschwinglich. So ein Titel verkaufte sich ja als Hardcover bisher in Deutschland sehr schlecht, weil es anscheinend nur einige hundert Interessenten für diese Literaturgattung gab. Das muß anders werden.

Bukowski ist einer von den alten Beats, für den „Dichtung" nicht Selbstzweck sondern Leben bedeutet, von dem Fragmente aufgezeichnet und weitergegeben werden. Bukowski ist einer von den pessimistischen Säufern. Die lesen sich gerade jetzt, in dieser Zeit für unsere Generation so gut, weil sie eine so verdammt einleuchtende Art haben, einem den Blick für die Realität des Lebens in unserer Gesellschaft zu schärfen. Weil bei ihnen als „Außenseiter" der Blickwinkel nichts Überhebliches an sich hat.

Bukowski liest sich darüber hinaus besonders gut, weil er noch nicht mit dem Air des Avantgarde-Schriftstellers behaftet ist, er ist für uns noch neu.

Er erzählt in diesen Aufzeichnungen eine Vielzahl kleiner und kleinster Geschichten. Teils, scheint mir autobiographisch (für den, der „On The Road" gelesen hat, ein Genuß), teils phantastisch.



So die Geschichte von dem Engel, mit dessen Hilfe sich eine abgefuckte Baseball-Mannschaft zum Sieger der Saison hochkatapultiert. Oder aber die Story von dem Schneider, der drei modernde Leichen in seiner Wohnung aufbewahrt und mit seinem Freund das Telefon (!) pimpert. Oder usw. usw. Geschichten von Blut, Schnaps und Scheiße, von Nutten, Kerlen, Gangstern und Dichtern. Meistens zum totlachen, immer zum nachdenken, immer faszinierend. Nichts für Prüde!

Kaa Peh

LOG-Buch Frankfurt

112 Seiten, DM 2,70 + 0,50 Porto
zu bestellen bei
Rita Hau, 6231 Schwalbach/Ts., Postfach

Das erste Frankfurter LOG-Buch ist ein Zwischending vom SOUNDS-Städte-Trip und dem „Roten (Wagenbach-) Kalender", dem es auch im Format entspricht.

Anders gesagt: es handelt sich um ein (gewolltes) Durcheinander von kurzen, „aufklärenden" Artikeln – etwa zu den Themen Kriegsdienstverweigerung, Strafvollzug, Freizeit – und Führern durch die verschiedenen Bereiche der Frankfurter Szene. Doch dieses Durcheinander hat Methode: zu jedem Thema des „allgemeinen" Teils findet der Leser entsprechende Adressen aus dem Frankfurter Raum, zu jeder Adresse des „Führers" stößt er irgendwo auf einen Artikel, der kritisch untersucht, was man im genannten Treffpunkt treiben kann.

Klingt kompliziert. Aber die Konzeption (und, nebenbei gesagt, die graphische Gestaltung) dieses Buches ist es auch. Die Idee, die dem Bändchen zugrunde liegt, heißt, mal vereinfacht auf einen Nenner gebracht: „Törnt die Leute an auf aktive, initiative Freizeitgestaltung; weg von der bewußtlosen Konsumfreizeit!" Konsumfreizeit fängt für das vierzehnköpfige Produzenten-Team des LOG-Buches beim isolierten Rumhängen in Diskotheken an, bedeutet weiterhin das Lesen von Jerry-Cotton- bzw. Frauen-Romanen und „Bravo" und hört beim Fixen auf. Also stellt die Gruppe diese Arten, „der Realität zu entfliehen", in einen gesellschaftlichen Zusammenhang, analysiert Ursache und Funktion dieser Flucht und versucht, Alternativen aufzuweisen – was da sind der Einstieg in Randgruppenarbeit, aktive Mitwurstelei etwa in der Frankfurter Kultur-Szene, Mitarbeit bei politischen und anderen Arbeitskreisen etc., pp.

Freilich sind die LOG-Leute keine sturen, langweiligen Asketen. Daß einer nicht dauernd auf dem Aktiv-Trip ist, sondern auch mal in einer guten Kneipe hocken will, ist von vornherein gebongt. Deshalb findet sich im LOG-Buch auch eine lange Liste von mehr oder weniger empfehlenswerten Pinten, Bars und Diskotheken; Kriterien für die Bewertung sind Preise und Atmosphäre . Auf gleiche Weise testet der Band auch Boutiquen, Buchläden und Plattenshops.

Eine exakt festgelegte politische Linie hat das LOG-Buch nicht, seine Vorstellungen sind die radikaler Basis-Demokratie. Da die Vorschläge zum Thema Eigeninitiative teilweise kontrovers sind – empfohlene Adressen reichen von Subkultur-Treffs bis zu den Anschriften einiger kommunistischer Jugendorganisationen – kann man das Buch kaum als „Verordnung von links" kritisieren. Es ist vielmehr eine Orientierungs- und Entscheidungshilfe für Leute, die mit ihrer Freizeitgestaltung nicht so recht zufrieden sind, und es soll den Lesern gleichzeitig Einblick in ihre „gesellschaftliche Situation" verschaffen.

Das LOG-Buch ist keine einmalige Sache, sondern soll, möglichst jährlich, neu und aktuell herauskommen. Das Team hofft auf viel Kritik und Mitarbeit aus der Leserschaft und steht jedem offen. Je nachdem, wie sich die Gruppe entwickelt, will sie später vielleicht auch andere Aktivitäten im Freizeitbereich entwickeln.

Als mögliches Modell, wie auch als persönliche Anregung dürfte das LOG-Buch auch für Leute außerhalb des Frankfurter Raums interessant sein.

Jürgen Frey

Sanders, Ed.: „The Family"

Die Geschichte von Charles Manson und seiner Strand-Buggy Streitmacht.
Rowohlt Das Neue Buch (dnb) 14, 1972
370 Seiten Paperback
10 Mark

Auf dieses Buch werden sicher schon viele Ed Sanders-Kenner gewartet haben. Ich meine, das hat sich gelohnt. Für Leute, die Sanders nur als FUGS-Sänger kennen, ein Grund, sich auch einmal mit dem Literaten Sanders auseinanderzusetzen. Oder präziser: dem Reporter oder Berichterstatter. Denn die Geschichte der Charles Manson Todeskommune ist leider keine Fiktion, sondern eine kühle, gefühlsmäßig kaum engagierte Reportage. Die Beurteilung des Manson alias Christus alias Satan überläßt Sanders weitgehend dem Leser. Natürlich bezieht er Stellung gegen den Wahnsinn des *Braunhemden* und seiner Sklaven, aber nicht mit dem erhobenen Zeigefinger des Richters, er versucht eher, Hintergründe und Ursachen aufzuspüren.

Sanders ist wohl der einzige und erste, der sich die ungeheure Mühe gemacht hat, so lange zu recherchieren, bis er alle ihm zur Verfügung stehenden Informationen in Bezug auf die Manson-Family und die Tate-La Bianca-Morde ausgeschöpft hatte. Da er selbst aus der Szene kommt, war es für ihn einfacher, an Leute heranzukommen, die bei bürgerlichen Fragestellern den Mund vielleicht nicht einmal aufgemacht hätten. Deswegen wirkt Sanders auch glaubwürdig und das ist bei diesem Buch sehr wichtig.

Es ist ein ungeheuer enthüllendes Buch. Nicht nur, was die Manson-Gang betrifft, sondern auch in Bezug auf die ganze West-Coast-Okkultismus-Teufelstrip-Sekten-Wahnsinns-Szene.

Hier kann man nachlesen, wie sich die Entwicklung des kriminellen Manson zum Gewaltverbrecher vollzog, wie er es schließlich fertigbrachte, 13 - 17jährige Mädchen zu seinen Harems-Sklavinnen zu machen, wie er sie zwang zu stehlen, auf den Strich zu gehen und letztlich zu morden. Wem das noch relativ harmlos erscheint, folgendes Zitat: „Unter den Personen, die in den Manson-Fall verwickelt sind, gibt es einige, die so durchdrungen sind vom Bösen, daß allein die Tatsache von ihnen zu wissen schon wie ein Alptraum ist." Der Schrecken reicht von Hundeblut trinken bis zu – durch Zeugenaussagen bestätigt – Menschenopfern! im sonnigen Kalifornien.

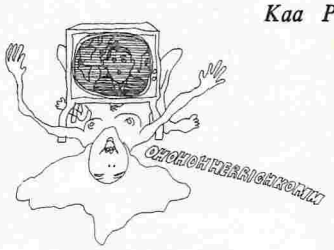
Wichtig in diesem Zusammenhang der Hinweis auf den totalen Drogen-Mißbrauch. Hier sieht man, was starke Bewußtseins-Drogen in den falschen Händen für Auswirkungen zeigen können. Manson praktizierte die Zerstörung der ursprünglich vorhandenen Persönlichkeit und den Aufbau einer neuen, wahnsinnig kranken mit Hilfe von Acid, Belladonna, Stechapfel etc. Das führte letztlich dazu, daß diese Zombies – Nichtmenschen, die sie dadurch wurden – Morde von einer Kaltblütigkeit ausführten, die ich nicht einmal träumen kann. Gottseidank. Tex Watsons Intelligenzquotient sank übrigens durch den Genuß von Telache um 30 Punkte!

Ich kann nur hoffen, daß diese Story der sogenannten Tate-La Bianca-Morde sich nicht als gefährlich für den Leser erweist, d.h. daß nicht jemand sich angezogen fühlt von der tödlichen Faszination des Gruselgrausens, daß die Warnung, die dieses Buch beinhaltet überhört werden könnte.

Keine Lektüre für Sensationslüsterne oder Leute mit schwachen Nerven.

Kaa Peh

Illustrationen: Markus Osterwalder



Fassbinder, Kroetz und ihre gemeinsame, wiederentdeckte Großmutter

Mit zuckendem Penis, prallen Brüsten und feisten Schenkeln schockierte Rainer Werner Fassbinder, Münchner Viel-Filmer, unlängst das bundesdeutsche 21-Uhr-Fernseh-Publikum in einer Franz Xaver Kroetz-Adaption: „Wildwechsel".

In knappe, treffende, ganz dem Milieu angepaßte, proletarische Lapidar-Dialoge eingebettet die Banal-Handlung: Hanni (13), von Fassbinder nicht Kroetz-getreu als unersättliche Ego-Nymphomanin dargestellt, schläft mit Franz (19), der darauf als Verführer verurteilt und verknackt wird, zurückkehrt, von Hannis Vater als Rückfallschwängerer mit Polizei bedroht, diesen schließlich (auf Betreiben seiner eigenen Tochter) auf einer Waldlichtung erschießt, deshalb „Wildwechsel".

Kroetzens „Volkstheater" mit realistischem Sozial-Background wird von Fassbinder maniriert und mit gewohnter Klarheit in Szene gesetzt; der 27jährige Arztsohn, der laut Linkspostille „Konkret" Filme dreht, „wie andere Leute Zigaretten", huldigt einmal mehr gekonnt sprachlicher und dramaturgischer Eindringlichkeit. In niederstem Niederbayrisch, die „Volkstheater"-Leute verstehen es als krassen Gegenpol zum künstlichen Hochdeutsch, prostituieren die Protagonisten ihre Spracharmut, ihre Sprachlosigkeit, so nach vollzogener Defloration: Franz (Harry Baer): „Jetzt bist aber nimmer jungfräulich!" Hanni (Eva Mattes): „Das hätt ich mir heut früh nicht gedacht."

Auf Hannis Vater (Jörg von Liebenfels), prüder Moralapostel, der es am liebsten selbst mit seiner Tochter treiben würde, projizieren die beiden Neo-Dramatiker klischeehaft und unglaubwürdig politische Stammtisch-Ansichten: „Die Nazis ham auch ihre Fehler ghabt . . . aber lieber vergasen wir 100 000 Juden, als daß mir so eine Sau mein Kind verunglimpft." Franz, Hilfsarbeiter, eher passiv-romantisch, begeht, mehr aus Verlegenheit, denn aus Überzeugung, unter Hannis Psycho-Druck den schnell aufgedeckten Waldmord. Hanni zum bitteren Ende: „Das blöde Kind ist doch schuld an dem ganzen." Nicht die Gesellschaft? Fassbinders Neigung, zu zeigen, zu zeichnen, zu überzeichnen, läßt leicht Prioritäten verrücken: er hat aus einem Kroetz' schen Sozialdrama eine Fassbinder-Monsterschau gemacht.

Von ganz anderer Machart sein Melodrama „Die bitteren Tränen der Petra von Kant", deutscher Wettbewerbsbeitrag der 22. Internationalen Filmfestspiele 1972 im Filmverlag der Autoren. Die „sublime Studie im feinsten Kitsch" („Die Welt"), mit der extremen Margit Carstens (Titelrolle) und Hanna Schygulla als Geliebte Karin Thimm, vermittelt eine überzogene psychologische Studie einer (vom Mann) emanzipierten Frau. Der zur Zeit zumeist in Spätkino- und Studiovorstellungen gezeigte Streifen spricht, im Kontrast zu „Wildwechsel", eine künstlich-distanzierte Sprache. Frau von Kant, erfolgreich, distinguiert, von der ihr hörigen Dienerin Marlene umsorgt, ist aus Ekel vor ihrem geschiedenen Mann („er nahm mich, wie ein Bulle seine Kuh") zur Lesbierin geworden. Die naive, unsensible Karin (Vater Werkzeugmacher und Säufer) nutzt Petras physisch-psychische Abhängigkeit aus, Petra von Kant wird zum Krankheitsfall, der Ekel kommt wieder: „Du bist eine ganz kleine, miese Hure . . . ein ekliges Geschöpf". Petra wird zur Marlene. Stimmungs-Verstärkungseffekte erzielt Fassbinder durch dekadente Dekors und erotische Studio-Atmosphäre, mit Einspielungen der Walker-Brothers, Platters und Verdi werden Sprechrollen in Gestik ertränkt. Im Gegensatz zu seiner leicht schnulzig angehauchten ARD-Familien-Serie „Acht Stunden sind kein Tag" mit Lehrbildcharakter zeichnet er in „Petra von Kant" ein zwar totalästhetisiertes, gleichwohl schockierendes, treffendes Psychogramm.

Komplexe, Sexual-Händel und Moralchaos auch in Marieluise Fleißners Neubearbeitung ihres 1926 nur einmal aufgeführten Dramas „Fegefeuer in Ingolstadt": unverhoffte Renaissance der fast schon vergessenen Alt-Dramatikerin, durch ihre Enkel Martin Sperr (der mittlerweile durch einen Unfall zu intellektuellem Schweigen verurteilt ist), Kroetz und Fassbinder wieder ins Gerede gebracht. Ihre Thematik, Tabus, Frustration, Repression in kleinbürgerlicher Umgebung, symbolträchtig verarbeitet, wurde zum Standard-Thema der kritischen Jung-Dramatiker; die Impulse der jetzt über 70jährigen regten die heute Vielbeschäftigten zur Neuauflage des Fleißner'schen Volkstheaters an, unter andern Vorzeichen freilich: wo bei Fleißner politisch unbewußtes Schreiben dominierte, liegt heute die ganze konkrete Polit-Basis, Bewußtmachung gesellschaftlicher Zwänge als Schreibmotivation. Suhrkamp hat, den Trend erkennend,

BÜCHER FILM

schnell reagiert: Marieluise Fleißners „Gesammelte Werke in 3 Bänden", 1120 Seiten, erscheinen dort für 84 DM.

Hans Jürgen Richter

1. Franz Xaver Kroetz' erster Abendfüller „Wildwechsel" wurde Juni '71 in Dortmund uraufgeführt. Am 9.1.73 (ARD, 21.00 Uhr) konnte man ihn in einer Filmbearbeitung von R. W. Fassbinder sehen.

2. Rainer Werner Fassbinder: „Die bitteren Tränen der Petra von Kant", BRD, 1972.

3. „Die aktuelle Inszenierung" (ZDF, 21.00 Uhr, 10.1.73): Marieluise Fleißner, „Fegefeuer in Ingolstadt" (Neubearb.)

Hollywood von Andy Warhol

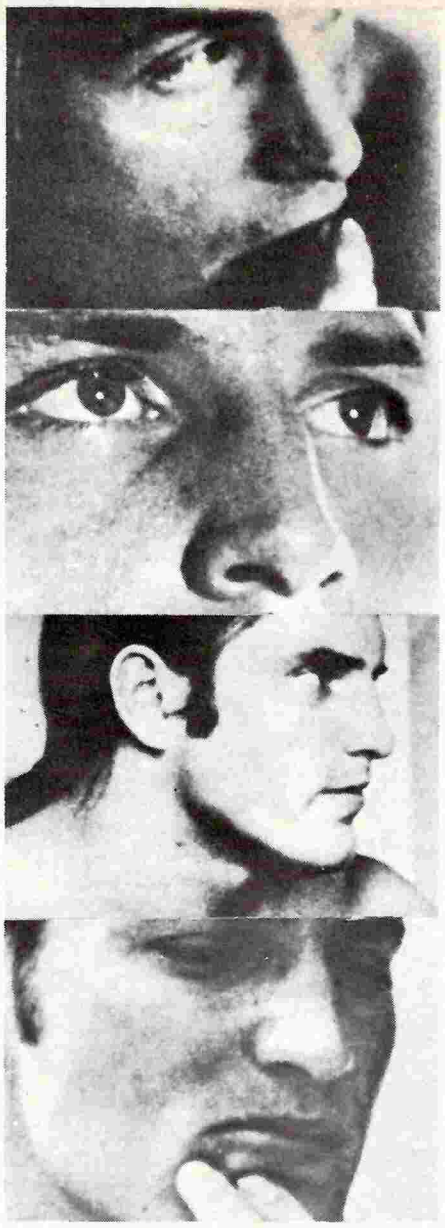
Weit war der Weg nach Hollywood. Doch nun ist's geschafft. Was US-Underground- und Popstar *number one* Andy Warhol seit Jahren vergeblich anpeilte, sein Vollstrecker Paul Morissey hat es erreicht: das Mekka der Filmindustrie, den Urquell westlicher Massenmythen.

Das Hollywood, welches das Dreigestirn Warhol-Morissey-Dallessandro 1972 erlebt, ist längst kaputt, reif für die Müllabfuhr. Total abgefuckte Typen lümmeln sich in einem Motel am Sunset Boulevard. Der müd gewordene Ex-Kinderstar Joey (Joe Dalessandro) stößt zu ihnen. Scheu, schön und unbefleckt durchwandelt er den Planet der Geilen und der Irren, läßt sich mit provokanter Gleichgültigkeit die Hose aufknöpfen, befummeln und betatschen. Vor allem von Uralt-Vamp Sally (Sylvia Miles), die dem brotlosen Joey verspricht, ihre Beziehungen spielen zu lassen, um ihren Gigolo im Showgeschäft groß 'raus zu bringen.

Natürlich platzen die hybriden Pläne. Die Produzenten winden sich. Und Joey verläßt – gefühlskalt wie eh und je – das Mausoleum des Stummfilmstars. Eine irrsinnig hysterische Sally samt verrückter Tochter Jessica (Andrea Feldman) bleiben zurück.

Eine äußerst konventionelle Filmgeschichte also. Mit echtem Anfang und Ende: Sally versucht, Joey umzulegen. Doch nicht einmal der Konfliktlöser Nr. 1, die Pistole, funktioniert.

Vorbei ist die Periode Warhols, seine Langeweile, seine Exzentrik. Der Verrat ist komplett. Um ins kommerzielle Geschäft zu kommen, hat Morissey alles beseitigt, was für Warhol typisch war. Die langen, quälenden Einstellungen, in denen sich die Superstars am laufenden Meter exhibitionieren, sind ebenso verschwunden wie die brutale Mißachtung der herkömmlichen Techniken, durch die sich Warhol immer dem glatten Konsum entzog. Nur in Momentaufnahmen flackert der Untergrund auf, sind die Farben



Joe Dallesandro, Star von „Hollywood"

verschossen, unwirklich, die Dialoge provokatorisch links.

„Hollywood" ist ein durch und durch kommerzieller Unterhaltungsfilm mit humorigem Einschlag. Die Satire beschränkt sich auf vordergründigen Porno, nicht mehr auf tiefsinnigen Sex. Da trägt die gut erhaltene Sally ihre altersbefleckte Haut zu Markt, da geilt die lesbische Jessica sich an Joey's Stiefeln auf, da stöhnt orgastisch die fette Motelwirtin.

Hollywood frißt eben alle auf. Gerade dieses Phänomen macht diesen Film so interessant. – Hollywood mag tot sein, dennoch lebt es – dank Andy Warhols Factory.

Josef Amery

Aguirre, der Zorn Gottes von Werner Herzog

Es passiert nicht alle Tage, daß ein Film fast gleichzeitig im Fernsehen und im Kino läuft wie „Aguirre, der Zorn Gottes". Das seltene intermediale Kontrastprogramm sollte man sich nicht entgehen lassen, selbst wenn man sich mit Grausen vom Bildschirm wandte.

Nicht nur der internationalen Kritik liebstes Kind, Werner Herzog („Land des Schweigens", „Fata Morgana") dürfte stocksauer gewesen sein, als er die farblose Fassung des „Aguirre" sah. Das Narrenschiff des verrückten Spaniers trieb wie ein toter Hund vorbei. Die ganze Schufterei im Dschungel, die Schwitzerei unter der Sonne Perus, die Flucherei über den Star-Amok-Läufer Klaus Kinski und den dürftig rieselnden Kies für diese deutsch-peruanisch-amerikanische Co-Produktion schienen für die Katz zu sein.

Im Endeffekt hat sich der Horrortrip durch Südamerika doch gelohnt. Der aus der Not geborene fünfte Kinofilm wurde sein bisher bester.

Es war einmal ein edler Spanier, der auszog in ein Wunderland, der sich zum Kaiser von Eldorado machte und seine Tochter zur Herrscherin des sagenhaften Goldlands. Die Story hört sich wie ein Märchen an, wenn sie nicht wahr wäre. Der Jungfilmer recherchierte für diese „Parabel auf den Kolonialismus" (Herzog) wie noch nie. Und kam zu einem ungewöhnlichen historischen Schluß über den ersten „Caudillo" der Weltgeschichte. Franco nannte sich übrigens vier Jahrhunderte später ebenso.

Gegen den erklärten Willen der Machthaber Perus, die den Film mitfinanzierten und die renommiertesten Schauspieler ihres Landes stellten, war Lope de Aguirre für Herzog kein ausbeuterischer Eroberer, kein brutaler Aufwiegler und schon gar kein armer Irrer. Für ihn war dieser Rebell ein echter Revolutionär, der die verlogene Gesellschaft seiner Zeit mit tödlichem Haß bekämpfte. Herzog ließ sich nicht von der überwältigenden Umgebung erdrücken. Er hielt nicht einfach mit der Kamera auf die irrsinnig bunte und schöne Landschaft Perus. Seine Bilder reden. Der intelligente, tiefgründige Text überzeugt.

So werden die Imperialisten und Pfaffen erbarmungslos entlarvt. Weil sie die Macht nach Gold (= Geld) maßen, ist's verständlich, daß Aguirre sie lästerte und sich zum „Zorn Gottes" erklärte. Und nicht der Zorn Gottes über seine frevelhafte Hybris trieben diesen finsteren (Zeit-) Genossen – hervorragend von Klaus Kinski dargestellt – in den Wahnsinn, sondern die wahnsinnigen Farben und die Sonnenglut. Was sonst?

Josef Amery

Bochums Frischluft-Zadek

Wo Peter Zadek ist, ist „Durchzug", herrscht unmittelbar „frischer Wind". Als er vor Jahr und Tag am Bremer Theater – im Bühnenbild von Wilfried Minks – Schillers „Räuber" als Pop Art inszenierte, rieselte dem Bildungsbürgertum der Hansestadt ganz schön der Kalk und der Staub aus den wohlgeordneten Gewandfalten. Als er zu Zeiten des „jungen deutschen Films" für das Kino „Ich bin ein Elefant, Madame" machte, wurden

selbst die lautesten Schreier ziemlich einsilbig. Als er auf dem ersten bundesdeutschen TV-Kanal O'Casey's „Pott" inszenierte, wurde die deutsche Fernseh-Gemütlichkeit völlig irritiert durch Peter Zadeks Hinweis, daß der Krieg innerhalb abendländischer Ethik-Maßstäbe nichts anderes ist als das ganz große Kirmesfest. Und in der ersten Folge seiner neuen Fernseh-Krimifolge, „Van der Falk und das Mädchen", machte Zadek wiederum ganz deutlich, was er eigentlich sagen will: Ideen, Ideologien, sind „Schall und Rauch". Einzig interessant in unseren Tagen sind die Belange des einzelnen Menschen.

Seit dem Herbst des vergangenen Jahres nun ist Peter Zadek neuer Generalintendant am Schauspielhaus Bochum. Und seitdem macht er „Durchzug" im Ruhrgebiet. Die ernsthafte, seriöse und ambitionierte Kritik bescheinigt Peter Zadek inzwischen, daß er einen neuen Theaterstil durchgesetzt habe. Wovon andere unermüdlich reden, das macht Zadek kurzerhand – „Volkstheater". Und wahrhaftig geht er ganz genau vor wie in jenem fern-östlichen Spruch: „Wenn der Berg nicht zum Philosophen kommt, muß der Philosoph eben zum Berg gehen!" Anders: viele haben bisher versucht, das „Volk" mit den „höheren Weihen" auszustatten, die angeblich nötig sind, um „Kultur" zur Kenntnis nehmen zu können. Bei Peter Zadek dagegen ist „Kultur" – und was man aus ihr lernen kann – das (fast) pure Vergnügen. Bei Zadek wird „Kultur" ganz einfach und sinnlich wahrnehmbar. Kein Wunder, daß er einen ständig zunehmenden Erfolg verzeichnen kann.

Außer dem Schauspiel hat Zadek in seinem Theater noch etwas gemacht, das er „BO-Kino" nennt. In seinen Bochumer Kammerspielen präsentiert er kontinuierlich Filme von Belang zu Früh- oder Spätschoppen-Zeiten. Zum Beispiel wichtige Filme aus dem Deutschland nach dem letzten Weltkrieg. Oder auch andere, einzelne Musterstreifen. Peter Zadeks „BO-Kino" ist jetzt schon ein ziemlich echter Ersatz für das, was es in der Bundesrepublik – trotz energischer Sturmläufe von maßgeblicher und interessierter Seite— noch immer und noch lange nicht gibt: eine Kinemathek. Die ganze wichtige und berühmte „Neue Welle" aus Frankreich entstand in der Pariser Kinemathek. So wichtig ist es, eine Kinemathek zu haben, wo Einblicke in die Filmgeschichte ganz systematisch möglich sind. Zadeks BO-Kino wird möglicherweise in naher Zukunft eine Art Wallfahrtsort für Filmfans sein.

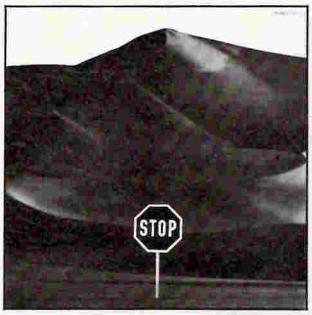
Von anderen Theater-Herrschern in unseren Landen ist vor Zadek keiner auf eine solche Idee gekommen. Vielleicht weil so gut wie alle jenem uralten Mythos unterlegen sind, demzufolge Film ja eigentlich eine Jahrmarktskunst ist. Und keine „hohe Kultur" wie etwa Theater. Aber aus Zadeks gesamter Tätigkeit wird deutlich, daß für ihn die ehernen Wertmaßstäbe der „guten alten Zeit" keinerlei Bedeutung mehr haben. Zadek tut mit seinen Mitteln das, was heute zu tun notwendig ist.

Die Filmemacher bei uns versammeln sich bereits jetzt bei und um Zadek. Der Theater-, Film- und Fernseh-Fassbinder inszeniert nicht nur pausenlos bei Zadek am Bochumer Schauspielhaus. Er holt außerdem Filme, die er wichtig und schön findet, ins BO-Kino. Beispielsweise Douglas Sirk's Streifen „Solange es Menschen gibt". Der Star des „anderen Kinos" in Deutschland, Werner Schroeter, kam direkt aus den USA nach Bochum zu Zadek. In Begleitung von Christine Kaufmann und Magdalene Montezuma. Dann machten alle drei am Bochumer Theater Oscar Wilde's „Salome". So hängt das eine mit dem anderen zusammen, und das eine kann Früchte für das andere bringen. Peter Zadek jedenfalls hat das begriffen, und die vielen Leute, denen das gefällt, werden es in Bochum lernen, ohne daß sie etwas davon merken.

Peter Zadek ist ein ganz wichtiger „Motor" im „urbanen Raum" Nordrhein-Westfalen, einer der dichtest besiedelten Regionen der Erde, geworden. Und Film und Kino ist eines derjenigen Instrumente, mit denen Zadek den Leuten unserer Tage ein Bewußtsein für heute zu vermitteln versucht.

Klaus U. Reinke

new sounds



EPITAPH
STOP, LOOK & LISTEN
LP: Polydor 237 1274
Single: Polydor 204 7003

ELECTRIC SANDWICH
ELECTRIC SANDWICH
LP: Metronome/Brain 1018
Single: Metronome/Brain 507

SINTO
RIGHT ON BROTHER
LP: Philips 6305 163

CREATIVE ROCK
GORILLA
LP: Metronome/Brain 1017

rudolf slezak musikverlag gmbh
2000 hamburg 13·postfach 8336·frauenthal 11·telefon (0411) 45 88 53/54

Bernd Gockel (BG), Manfred Gillig (MG), Klaus U. Reinke (KUR), Winfried Trenkler (WT), Werner Panke (WP), Michael Wallossek (MW) Karl Lippegaus (KL), Hans Jürgen Günther (HJG), Dieter Lenartz (DL), Bernd Rolfs (BR), Jan H. Kryst (JHK), Hans Jürgen Richter (HJR), Joseph Schlögl (JS), Peter Bursch (PB), Norbert Odorinsky (NO).

ORNETTE COLEMAN
SKIES OF AMERICA
CBS 65147

„Ich habe dieses Werk allem Geschehen gewidmet, das sich je unter dem Himmel Amerikas ereignete und noch ereignet", kommentiert Ornette Coleman sein sinfonisches Werk. Sein Altsaxophon läßt er auf der Platte nur etwa zwölf Minuten hören, den Rest macht das London Symphony Orchestra.

Es ist nicht sein erster Kontakt mit dem, was vor den Beatles „the longer hair side of music" genannt wurde. Er hat schon öfter mit sogenannten seriösen Musikern zusammengespielt oder für sie auch nur komponiert.

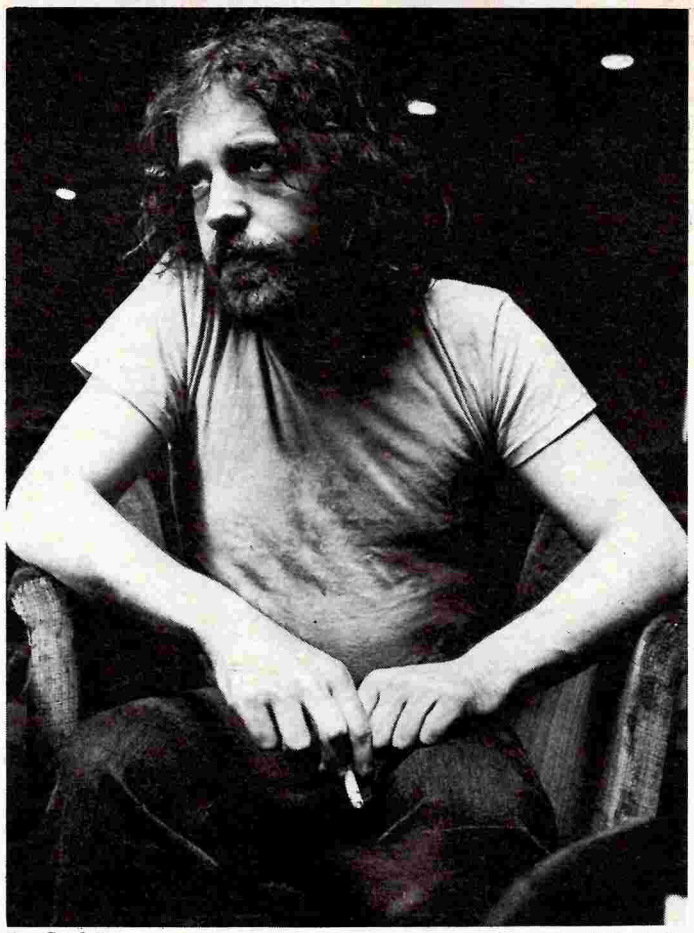
Beim Newportfestival in New York wurde dieses Opus von einem amerikanischen Orchester aufgeführt, zusammen mit seinem Quartett. Und es hatte mich überzeugt, denn die Zusammenarbeit zwischen Jazzern und Streichern war voll gelungen, wo ich schon längst nicht mehr dran glaubte. Daran gemessen, enttäuscht mich die Studiofassung. Da ist vielleicht die britische Musikergewerkschaft schuld dran, die nicht zuließ, daß sein Quartett zusammen mit dem Orchester musizierte. Die Union mag ihre notwendige Funktion haben, solche Pannen aber sind beschissen. Coleman ist nur als Solist zu hören (dazugemixt, vermute ich), den Schlagzeugpart mußte ein geplagter Perkussionist des Orchesters übernehmen.

Coleman hat das Werk bis zur letzen Note vorgeschrieben – ist das nun Autorität oder künstlerische Akkuratesse? – in der von ihm erfundenen *harmelodic modulation* – was immer das auch sein mag (Coleman widerspricht sich in seiner Erklärung).

Auffallend sind die hohen Tonlagen. Was die Artikulationsmöglichkeiten eines großen Orchesterapparates (hier 81 Mann) angeht, so wird da nicht viel geboten. H. W. Henze hat da mehr vollbracht. Die beiden dürfen schon miteinander verglichen werden, weil beide auf einer Linie liegen, weil sie die Musik nicht als l'art pour l'art (Kunst als Selbstzweck) ansehen, sondern durchaus außermusikalische Dinge musikalisieren und damit außerhalb der Musik etwas erreichen wollen.

Zurück zum Coleman-Zitat. Wie revolutionär (beliebig durch andere Eigenschaften zu ersetzen) kann Musik sein, ohne zur bloßen Programm-Musik degradiert zu werden? Jeder, der an eine Verbundenheit der Musik mit außermusikalischen Dingen glaubt, weiß um die Schwierigkeiten, dafür letztlich *konkrete* Beweise zu stellen. Im Falle SKIES OF AMERICA muß ich, mangels Beweisen, Coleman wohl oder übel und ungeprüft Glauben schenken, was er hier in 21 Sätzen ausdrücken will. Jeder reale Bezug fehlt mir beispielsweise in „Native Americans". In „The Artist In America" glaube ich, über den für Coleman spezifischen Humor zu hören, daß die kreativen Musiker von der Gesellschaft gehalten werden, den im Negerblasjazz hopsenden Nigger-Clown zu mimen. Zugeben muß ich, daß man nie schlüssig wissen kann, was ein Musiker oder Komponist beabsichtigt hat.

Für Coleman-Fans ist die Platte natürlich ein „Muß". (WP)



Joe Cocker Foto: C + M Hudalla

HENRY WOLFF &
NANCY HENNINGS
TIBETAN BELLS
Island 86394

Seit Ende des Jahres ist Island auf dem deutschen Markt mit einer Serie von *low price records* für 14,80 DM vertreten. Falls der mit den ersten Veröffentlichungen angedeutete Trend zu unkonventioneller Musik abseits von ausgetretenen Pfaden in Zukunft konsequent weitergeführt werden sollte, verspricht diese Reihe eine wirkliche Bereicherung des ansonsten doch ziemlich uniformen Plattenangebotes zu werden.

Von den ersten Veröffentlichungen ist TIBETAN BELLS zweifellos die bemerkenswerteste. Erstmals hat man hier die Gelegenheit, eine ganze Platte mit Aufnahmen von Tibetanischen Glocken zu hören. Diese Glocken werden in Tibet nach alter Tradition aus erlesenen Legierungen gefertigt und zeichnen sich durch eine ganz spezifische, unnachahmliche Klangcharakteristik aus. Erst in den fünfziger Jahren wurden sie über die Grenzen des bis dahin gegen die Außenwelt völlig abgeschlossenen tibetanischen Hochlandes hinaus verbreitet.

Die vorliegende Platte nun bietet keine authentische, traditionell tibetanische Musik (sofern man hier überhaupt von „Musik" sprechen kann, da man melodische oder rhythmische Strukturen kaum vorfindet). Henry Wolff und Nancy Hennings machen auch nicht den Versuch, tibetanisches Musikgefühl nachzuempfinden, sondern spielen die Glocken in einer Weise, die versucht, die den Instrumenten innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten zu entfalten. Dabei entwickeln sich Klangfärbungen in feinsten Abstufungen. Die Reinheit, Fülle und harmonische Ausgewogenheit der Klänge ist überwältigend, durch ihren geradezu unbegreiflich langen Nachhall stehen sie teilweise scheinbar unveränderlich im Raum. Der Hörer ist gezwungen, seine Vorstellungen von den Möglichkeiten akustischer Klangerzeugung zu erweitern. Vieles, was man hört, scheint nur von elektronischen Klangquellen herrühren zu können, klingt vielleicht nur noch ein bißchen vollkommener und ist tatsächlich Glockenklang. Man hat Gelegenheit, den unmerklich verschwindenden Schwingungen nachzugehen, da die Aufmerksamkeit nie von vordergründig melodischen Tonfolgen in Anspruch genommen wird.

Wenn Schlagworte wie „kosmische Musik" überhaupt Sinn und Berechtigung haben, hier auf alle Fälle könnte man zu Recht davon sprechen. Daß dies auch den Intentionen der Musiker nicht zuwiderlaufen dürfte, deuten Stücketitel wie „White Light", „Clear Light" und „From The Roof Of The World You Can See Forever" an. (MW)

WEST, BRUCE & LAING
WHY DONTCHA
Polydor 2383 187

Die Supergruppe Mountain ging in Stücke, Gitarrist Leslie West und Drummer Corky Laing blieben zusammen. Das Torso benötigte einen Bassisten. Vom Supergardemaß versteht sich. Jack Bruce, seit seinen Tagen als Bassist der Cream mit einem unsterblichen Superruf behaftet, schickte seine frischgebackene eigene Gruppe in die Wüste und machte aus den Mountain-Resten eine neue Band: West, Bruce & Laing. Das große Raunen machte die Runde. Wir haben wieder eine Supergruppe! Nun, knapp ein Jahr nach der Fusion der Giganten liegt ihr erstes Album auf dem Tisch: WHY DONTCHA.

Man sollte sich nicht scheuen, einer groß angekündigten Band mit groß angelegten Erwartungen zu begegnen. Zahllose Hörer hoffen z.B. auf die legitime Cream-Nachfolge. Die drei Musiker hatten sich Zeit gelassen. Wer nun glaubt, sie hätten das Rad der Rockgeschichte ein wenig weitergedreht, den belehrt dieses Album eines Besseren. Alles wie gehabt. Nur mit großer Gebärde.

Auf jeder Seite fünf Songs. Wie es scheint jedesmal gemeinschaftlich komponiert. Obgleich wohl mal West, mal Bruce mehr den Ton angab. Dreimal holte Jack Bruce seinen alten Partner Pete Brown zum Texten hinzu. Bei ihrer Songschreibe beflügeln sich die beiden wechselseitig. Ihrem Teamwork entsprang dann auch die eindrucksvollste Nummer dieser LP: „Pollution Woman". Der Rest ist ziemlich schwachbrüstig. „Why Dontcha" ist ein schlichter Aufreißer. Der Sound klingt wie von einer Allerwelts-Heavy-Gruppe. Nach dem „Alle mal herhören!" ist Lyrik angesagt. Aber „Out Into The Fields" gerät unter getragenem Chorgesang, wahrscheinlich von Bruce gedoubelt, bißchen zu pathetisch, zu heilig. Es fängt an,nach Weihrauch zu riechen. West gelingt hier allerdings ein schönes, wohliges Gitarrensolo. Für meinen Geschmack sein einziger Beitrag, der ihn vom etablierten Handwerker unterscheidet.

Unverkennbare Cream-Anklänge in „The Doctor". Die fähigste Nummer der A-Seite. Ein Tempostück mit einem zügigen Bass. Wests Gesang ist dem Song eher abträg-

lich. Auch „Turn Me Over" mit einer Mundharmonika-Einleitung von Bruce bringt Harmonien und Sound à la Cream. Aber es geht halbgar zu Ende. „Third Degree", ein Blues von Eddie Boyd, mit großem Getue inszeniert, manchmal plärrig, beschließt die A-Seite. Der angeklebte Abgang dieser Nummer ist mitreißend. Davon hätten sie mehr bringen sollen. Aber nach ein paar Sekunden ist es vorbeigeflogen.

Auf der Rückseite beginnt's mit einem munteren Galopp, „Shake Ma Thing". Großartig, wie am Ende die anderen beiden unter Wests stetem Solo davonziehen. Einer der ganz raren prickelnden Momente dieser Platte. Langsam und ohne jeden melodischen Einfall vergeht die nächste Nummer. Tempo-Rock in „Pleasure". Hier wie auch schon in vielen anderen Stücken, spielt Bruce Klavier. Und das kann er inzwischen sehr gut. Wie auch schon auf seinen Soloalben. All seine Lyrik, seine ausdrucksstarken Bilder, die er dort ausbreitete, sind auf dem Weg zu diesem Album verlorengegangen. Entsprechende Ansätze münden in Pathos. „Pollution Woman" aber bringt es noch einmal. Gezügelt, der Sound um einen wohldosierten Synthesizer bereichert, ein kurzer, wiederkehrender Melodiebogen, frei von solistischem Ehrgeiz, zeigt es am meisten Profil.

Das Cover zeigt die drei, als wären sie überragende Naturerscheinungen. Wie ewige Recken der Musik ragen sie aus der schäumenden Meeresflut. Doch weder mit ihrer Urwüchsigkeit noch mit ihrer Originalität ist es weit her. Bisher bieten sie nur gediegenes Handwerk ohne auffällige Phantasie. (WT)

TOTAL MUSIC ASSOCIATION
WALPURGISNACHT
T. M. A. 001

Auf dem Cover sitzt der Zigarrenschnösel und kostet von dem Trunk, den die Hexe Exerich gebraut hat. Sie krächzt: „Kommet und kostet meine Medizin; sie schmeckt zwar bitter, aber sie heilt!" . . .

Peng. Zurück zu den Fakten: Die Total Musik Association spielt in folgender Besetzung: Posaune, Baßklarinette & Tenorsaxofon, Bariton- & Sopransaxofon, Viola, Piano, Baß, Schlagzeug. Die Platte wurde im Juli 1971 aufgenommen, auf eigenem Label und mit eigenem Vertrieb. Mehr Informationen liegen nicht vor von der Gruppe, also gehen wir aus von dem, was vorliegt, von der Musik. Wie vielen anderen zeitgenössischen Musikern ist der T. M. A. das alte Harmonie/Rhythmus-Hemd zu klein geworden. In so einem Fall gibt es zwei Möglichkeiten: am alten anstückeln oder sich ein neues zulegen. T. M. A. haben ein neues Hemd mit ein paar alten Flicken. Eins spürt man jedenfalls ganz deutlich: daß T. M. A. zu den wenigen Hexenmeistern gehört, die sich mit ihrem Zaubertrunk auseinandersetzen.

Seite A („Walpurgisnacht") weist eine stetige Entwicklung auf, die hauptsächlich in kommunikativem Reagieren aufeinander besteht. Keine festen Takte, kein Beat. Übrig bleibt die Substanz der Musiker, die solche Prothesen nicht mehr brauchen. Kurz vor Schluß dieser Seite taucht plötzlich ein waschechtes Rockriff auf: Brutal wird es niedergeknüppelt und zum Schluß zerstückelt. Die Rückseite birgt Bläserarrangement-Flicken, die in das kommunikative Ganze nicht recht passen wollen, doch auch hier läßt der Kommunikationsstrom das zugrundeliegende Ganze erkennen. Kennzeichnend für beide Seiten ist die gelockerte Rollenverteilung der Musiker: Es entstehen völlig organisch Duos, Trios und natürlich Solos. Im allgemeinen muß man ihre Musik als unruhig kennzeichnen: häufige Wechsel, punktuell-impulshaftes Spiel und Zerschlagung des kontinuierlichen Zeitverhältnisses lassen den Hörer nicht zur Ruhe kommen, selbst wenn er die organisch sich entfaltende Ganzheit der Grundidee mitverfolgt. Diese Musik zwingt zum Mitdenken.

Die Platte kann über folgende Adresse zum Preis von 21,– DM (incl. Versand & Verpackung) bezogen werden: Hans-Jörg Hussong, Heinrichstr. 28, 581 Witten. (NO)

LINDISFARNE
DINGLY DELL
Charisma 6369 921

Beim 2. British Rock Meeting in Germersheim machten Lindisfarne einen recht guten Eindruck. Das Überzeugende dabei war weniger musikalische Virtuosität oder ähnliches als vielmehr das, was man gemeinhin *good vibrations* nennt. Diese fünf sympathischen Typen spielten sichtlich gelöst und locker, immer grinsend oder lachend; bemerkenswert waren die Mundharmonikaeinlagen des Ray Jackson, der sich nicht scheute, ohne jede Begleitung alte Volkslieder („Das Wandern ist des Müllers Lust", „Hänschen klein" u. ä.) zu spielen und der gerade mit dieser naiven (?) Unkompliziertheit die versammelten Zuhörer mitriß.

Auch auf DINGLY DELL, der neuesten LP der Gruppe ist dieses gute Feeling allgegenwärtig. Spätestens beim dritten Abspielen kann man einige Stücke schon mitpfeifen oder -singen; und Ray Jacksons Harmonika oder sein Mandolinenspiel und Simon Cowes Banjo klingen bald vertraut. Da gibt es in „Plankton's Lament" einen schönen Wettstreit zwischen der Harmonika und der Geige von Rod Clements, wobei aber die Harmonika die Oberhand behält, und das ganze sehr stark an die Square-Dance-Fiddle-Stücke von Seatrain erinnert. „Court in the Act" fällt auf als das Stück mit den meisten Rockelementen, mit rollendem Baß und hämmerndem Schlagzeug; trotzdem bleibt es natürlich im Rahmen des Folk-Konzepts der Gruppe.

Das Titelstück „Dingly Dell" fällt in dieser Beziehung völlig aus dem Rahmen – und geht auch voll in die Hosen: viel Dramatik in Alan Hulls Gesang, Bläser und Streicher und ein klagend-melancholischer (eigentlich recht interessanter Baß) schleppen das eigentlich recht dürftige Liedchen sechs Minuten lang über die Runden. Wieso das gerade der Titelsong dieser LP ist, bleibt offen.

Lindisfarne sollte sich doch wohl besser an die bewährte Linie halten; das scheint mir sowohl für die Gruppe als auch für den Konsumenten fruchtbarer. Was Lindisfarne als eine der vielen englischen Folk-Rock-Gruppen bietet, ist sicher nichts allzu Originelles; es gibt eben doch viele und gute Konkurrenten. Aber eigentlich muß eine Platte ja nicht immer originell oder bahnbrechend sein, um gut zu sein. Das klappt auch schon, wenn die Musiker Spaß an der Sache haben und außerdem noch spielen können. Das vielfältige Instrumentarium – Harmonium, Bass, Schlagzeug, Harmonika, Geige, Mandoline, 12-String- und andere Gitarren, Piano, Banjo – bietet außerdem noch genug Variationsmöglichkeiten.

DINGLY DELL ist nicht die „Platte des Monats" oder *die* Neuerscheinung der letzten Wochen oder etwas in dieser Art, Superlative stellen sich bei ihrer Beschreibung auch nicht ein – aber das eine muß man ihr lassen: sie ist sympathisch und unverkrampft und nett anzuhören. (MG)

JOE COCKER
SOMETHING TO SAY
Cube 2326 024

Seit seinem Live Doppelalbum MAD DOGS AND ENGLISHMEN, das im Herbst 1970 erschien, hat man von Joe Cocker außer ein paar Singles nicht mehr viel gehört. Gerüchte gingen um, die besagten, daß er sich schon ganz aus der Pop-Szene zurückziehen wollte, da ihm seine monatelange Tournee mit den „Mad Dogs and Englishmen" im Endeffekt nur ein paar hundert Mark eingebracht hatte. Den Rest verschlangen das Finanzamt und seine Manager. Nach über zwei Jahren ist nun eine neue Langspielplatte veröffentlicht. Die Tatsache, daß auf ihr schon vier früher erschienene Singles („High Time We Went", „Woman To Woman", „Midnight Rider" sowie seine Neueste „Pardon Me Sir") enthalten sind, verstimmt zunächst ein wenig. Andererseits ist das nicht mehr ganz so tragisch wie in früheren Jahren, da der Verkauf von Singles gegenüber dem von LP's ständig im Rückgang begriffen ist. Hinzu kommt, daß die Version von „High Time We Went" im Vergleich zur ersten Fassung variiert wurde. Außerdem finden wir ein Stück vor, das Cocker schon vor Jahren geschrieben hat, und das in der Zwischenzeit schon von den Spooky Tooth auf ihrem LAST PUFF-Album gebracht wurde, nämlich „Something To Say". Daneben singt Cocker in einem Live-Mitschnitt die klassische Blues-Nummer „St. James Infirmary". Hieß es von Joe's letzter Deutschlandtournee, die im Sommer vorigen Jahres stattfand, daß seine Stimme allmählich in Auflösung begriffen sei, er die halbe Zeit sich nur besoffen auf der Bühne bewege und seine Begleitband sich mehr verspielte als spielte, so ist von alledem auf dieser Platte nichts zu hören, ausgenommen bei „Woman To Woman", wo ich im ersten Moment glaubte, einen kaputten

The Best Of Pink Floyd
Sonderpreis **nur DM 12,80**

montanus
ist in
vielen Städten

montanus

49 disc-shops
in
32 Städten

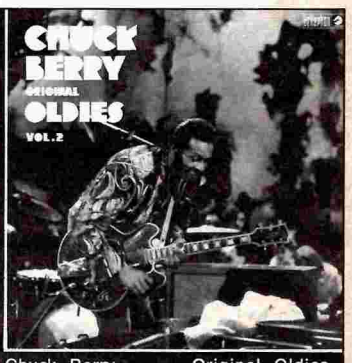
montanus hat immer brandneue Schallplatten von der Pop-Szene!

montanus hat immer tolle preiswerte Sonderangebote (viele davon exclusiv)

Steppenwolf Born To Be Wild
Sonderpreis **nur DM 10,—**

montanus
finden Sie in:

Frankfurt/M., Baden-Baden, Berlin, Bonn, Braunschweig, Bremen, Düren, Erlangen, Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Idar-Oberstein, Kassel,



Chuck Berry Original Oldies
Sonderpreis **nur DM 10,—**

Karlsruhe, Kiel, Köln, Limburg, Mainz, Mannheim, Marburg, Mönchengladbach, München, Nürnberg, Offenbach, Oldenburg, Schwenningen, Siegen, Solingen, Stuttgart, Westerland, Wiesbaden, Wolfsburg, Würzburg.

Soulsänger vor mir zu haben. Auf den anderen Stücken sind seine Stimmbänder genauso rostig und verkratzt wie eh und je und das Zuhören ist eine wahre Wonne. (DL)

KEITH TIPPET
BLUEPRINT
RCA SF 8290

Nach der pompösen SEPTOBER ENERGY legt Keith Tippet mit BLUEPRINT dem äußeren Anschein nach das glatte Gegenteil vor. Während der hundertfüßige Klangkörper Centipede einige kompositorische Vorarbeit abverlangte, konnte man bei dieser kleinen Besetzung (Keith Tippet p, Roy Babbington b, Keith Bailey oder Frank Perry perc, plus Julie Tippet voice, g, recorder & Mandoline) viel freier arbeiten. Und von dieser geschenkten Freiheit machen die Musiker ausgiebig Gebrauch. Sensibilität in der Anwendung und Darbietung musikalischer Materialien in der für Tippet typischen Art zeichnet natürlich auch dieses Album aus.

Im ersten Titel „Song", malen Piano, Baß und Perkussion mit warmen Sounds Dämmerstimmung, einmal huscht, kaum bemerkt, eine romantische Bewegung auf, die aber gleich in allerleisesten, nur mit Anstrengung noch wahrnehmbarem feinem Glocken- und Triangelgeläute endet. In „Dance" deutet die Gitarre von Julie einen Bolero an, während mit dem Bogen angestrichene Becken wimmern und der Baß gemächlich brummelt. Pianotöne insistieren monoton, die Stimme schlüpft rein, da poltert mit mal das Ensemble ausgelassen, nach einigen lustigen Hüpfern ist der Tanz aus.

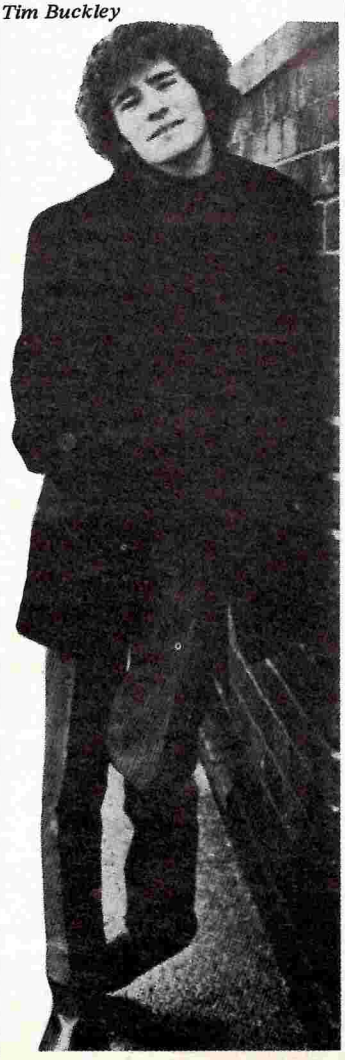
Die zweite Seite wird noch stärker von Julie Tippet geprägt. „Woodcut" ist schon ein sehr merkwürdiges, kaputtes Stück. Erst glaubt man, daß jemand versucht, auf der Flöte einen Ansatz zu finden, kriegt aber heraus, daß das Rückkopplungen von einem kleinen Tonbandgerät sein müssen, die allerdings ganz geschickt moduliert werden. Der größte Teil des Stückes besteht aus ausgebreiteter Ruhe, aus kaum vernehmbaren Tönen. Zwischendurch bricht mal ein kleines Furioso aus, aber erst beruhigt sich das ganze noch mal bis fast auf den Tiefpunkt, um dann mit einem überwältigenden Gepolter loszuschlagen – wer da nicht erschrickt, muß ziemlich abgebrüht sein.

Manches auf der Platte, besonders auf der zweiten Seite, macht einen laienhaften, infantilen Eindruck. Ein Großteil der Hörer, schätze ich, wird sagen: „Das kann ja jeder." Ja aber: erst mal machen. – Mach doch mal! Keith Tippet lädt sogar dazu ein. Mit der Platte gibt er nur einen Entwurf (engl.: Blueprint). Wenn nun nur ein kleiner Teil der Hörer, die da meinen, das auch machen zu können, hier nur im Geiste oder wirklich mitmachen – dann ist da wieder eine Gemeinschaft von Musikmachenden, die noch viel größer als Centipede ist. (WP)

TIM BUCKLEY
GREETINGS FROM L.A.
Warner Brothers WB 46 176

HAPPY SAD und BLUE AFTERNOON markierten 1968/69 einen wichtigen Einschnitt in Tim Buckleys musikalischer Entwicklung. Er hatte sich nach HAPPY SAD gerade von seiner Firma Elektra getrennt und war zu Frank Zappas Straight-Label übergewechselt, das ihm das verlockende Angebot voller künstlerischer Kontrolle gemacht hatte. Mit dem fünften Album BLUE AFTERNOON begann dann tatsächlich für Tim Buckley ein völliger Neubeginn. Begraben wurde ein Liedersänger, der sich durch die normierten Formen des Songs beschränkt sah. Wiedergeboren wurde ein neuer Tim Buckley, der sich nun mit seinen vokalen und instrumentalen Möglichkeiten über alle ungeschriebenen Gesetze der Pop-Musik hinwegsetzt. Er schreit und schmeichelt, flucht und flüstert, droht, zischt, stöhnt und lacht, die Stimme ist warm und weich, im nächsten Moment schon hart, kalt, wandelt sich zu kindlichem Plappern, zu schriller Erregung, zu melancholischer Weichheit. Er singt nicht mehr Texte, inhaltsbeschwerte Worte, sondern Klänge, losgelöste Silben, deren Konturen er wie Farben auflöst und vermischt. Alle Bereiche menschlicher Emotionen scheint diese Stimme malen, jede Empfindung registrieren zu können.

Tim Buckley



Wie die Stimme, so wird die gesamte Musik einer Auflösung unterzogen. Die Songs sind oft nur noch Ausgangspunkte, Einstiege zu langen Traumfahrten, Stichworte für unbegrenzte Assoziationsketten. Die Musik trägt sich selbst, fließt, schwebt auf einer Reihung von Klängen.

Mit seinem letzten und vollkommensten Album STARSAILOR hob dann Buckley vollends ab und segelte in andere Milchstraßen auf und davon. Akustische Traumgebilde brachte er mit, voller bizarrer Schönheit und durchsichtiger Reinheit.

Das war 1970. In mehr als zwei Jahren gab dann Buckley keine Lebenszeichen von sich und schien schon in die Pop-History eingehen zu wollen. Nach langem Schweigen schickte er nun endlich Grüße, Grüße aus Los Angeles. GREETINGS FROM L.A.

Aber es scheint, als habe der Smog von L.A. die feinnervige, glasklare Musik der letzten Platten arg zersetzt und nur noch das grobe Geäst der musikalischen Strukturen verschont. Wäre dies Tim Buckleys erste Platte, so könnte man sagen: Immerhin, ein ungewöhnlicher Sänger mit einem ganzen Schwung melodischer Einfälle, mit jener Unbeschwertheit und Relaxtheit, wie sie nur dem amerikanischen Country-Rock zu eigen ist, dem dazu mit einem alten Session-Fuchs wie Chuck Rainey am Baß ein Mann zur Verfügung steht, der für Drive und flüssige Baß-Linien sorgt, alles in allem, eine stimmige, hörenswerte Platte.

Vergleicht man sie aber mit den Maßstäben, die Buckley selbst in den vergangenen Jahren gesetzt hat, so stimmt das Ergebnis traurig. Warum muß ein Mann, der wie kaum ein anderer mit seiner Musik Gefühle, Stimmungen und Gedanken zeichnen kann, warum muß gerade dieser Tim Buckley nun Background-Streicher verwenden, Emotionen von der Stange, im Dutzend billiger? Wo sind die vielschichtigen Gewebe, die weitausholenden, verflochtenen Instrumental-Teile der früheren Platten? Was ist aus dieser unheimlichen Stimme geworden, die alle menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu beherrschen schien? Was früher Magie war, ist nun zu gehobener Konsumware degeneriert. Die Stimme beschwört nicht mehr, sondern schlägt Purzelbäume – Vokal-Akrobatik ohne Netz und emotionalen Boden. Subtile Stimmungsbilder haben pfeifbaren Melodien Platz gemacht, die musikalischen Höhenflüge sind in den Sumpf von Routine und Klischee gestürzt.

Der Aufstieg und Fall des Tim Buckley weckt Erinnerungen an einen anderen großen Sänger, der ebenso plötzlich und unerwartet seine schöpferische Individualität verlor: Van Morrison. ASTRAL WEEKS übermittelte wie der STARSAILOR Musik von anderen Sternen, voll von persönlichen Empfindungen und daher voll von ungewöhnlichen, einmaligen Einfällen. Beide, Tim Buckley und Van Morrison waren einmalige Sänger und Musiker – beide sind heute in die unübersehbare Masse der Sänger/Songschreiber zurückgefallen. Geblieben ist ihnen noch ihre langjährige Routine und Erfahrung, die ihnen zu gekonnten, gefälligen Platten verhilft. GREETINGS FROM L.A. ist eine gefällige Platte – dennoch eine bittere Enttäuschung. (BG)

RAMATAM
Atlantic 40 415

Dies ist die erste LP der neuen Gruppe von Mitch Mitchell, von dem man auf Platte nichts mehr gehört hat, seit Jimi Hendrix starb, sieht man einmal von den posthumen Hendrix-LPs ab. Auf der Besetzungsliste von Ramatam findet sich nocht weitere Prominenz: Mike Pinera, Gitarrist auf der METAMORPHOSIS-LP von Iron Butterfly und Tommy Sullivan, der mir von irgendwo her ebenfalls bekannt vorkommt. Er spielt bei Ramatam Keyboards, Saxophone und Flöte. Vervollständigt wird die Band durch die (auf dem Coverphoto süß aussehende) Lead-Gitarristin April Lawton und durch den Bassisten Russ Smith. Gesanglich sind Pinera, Smith und Sullivan zu vernehmen.

Die Gruppe spielt einen variablen Hard-Rock, der mitunter etwas reichlich Anleihen bei anderen Stilrichtungen macht. Der musikalische Horizont ist damit hinlänglich eingekreist. Sie spielen ihre Musik mit dem unverdrossenen Drive der Debutanten (auch wenn alte Hasen dabei sind!) und machen daher dann auch mal den Fehler, allzu forsch zu Werke zu gehen. Ihre Frische ist dabei auf die Selbstbewußtheit zurückzuführen, die entsteht, wenn man eine LP ausschließlich mit eigenem Material füllen darf und kann.

April Lawton ist eine starke Gitarristin, mit über Klischees hinausgehendem Gestaltungsvermögen. Auf Seite 1 hat sie ihr bestes Solo in „Wayso", das ansonsten allerdings das schwächste Stück dieser Seite ist. Multi-Instrumentalist Tommy Sullivan glänzt auf der Flöte in „Heartsong" und als Organist und Saxophonist – bei gutem Zusammenspiel mit der Gitarre – in „Ask Brother Ask". Der Gesang ist – mehr oder weniger bei allen Stücken – nicht ganz so stark wie das instrumentale Geschehen; besonders in „Whiskey Place" und „What I Dream I Am", einer Ballade mit Anklängen an den Stil der Beach Boys, gibt es Mängel. Die gleichen Abstriche muß man auch auf Seite 2 machen; hier vor allem in „Changing Days", das insoweit auch nur geringfügig besser ist. „Strange Place" erinnert mit seiner düster-stimmungsvollen Einleitung an die Doors, deren Musik Ramatam wohl aufmerksam studiert

haben. Insgesamt ist dies das beste Stück der zweiten Seite, die mit „Wild Like Wine" noch ein recht gutes und mit „Can't Sit Still" noch ein mittelmäßiges Stück enthält.

Die Gruppe wandert geschickt auf der Grenze zwischen allgemeinem Sound-Einerlei und eigenem Weg; eine Grenze, die mitunter verdammt schmal ist. Aber immer, wenn man glaubt, nun bricht kommerzieller Durchschnitt durch, dann zeigt sich doch wieder genügend Individualismus, was in erster Linie April Lawton und Tommy Sullivan zuzuschreiben ist. Denn Mitch Mitchell, Russ Smith und Mike Pinera können sich leider nur selten zu mehr als gehobenem Durchschnitt aufraffen. Trotzdem bleibt der Gruppe ein Können zu bescheinigen, das bei längerem Zusammenbleiben wahrscheinlich noch schönere Früchte tragen kann. (HJG)

ABACUS
EVERYTHING YOU NEED
Zebra 2949 002

Dieses, das dritte Album der deutschen Gruppe Abacus, ist eine erfreuliche Sache. Erfreulich deshalb, weil sich im Vergleich zur letzten LP JUST A DAY'S JOURNEY AWAY eine positive Weiterentwicklung feststellen läßt. Auf JUST A DAY'S JOURNEY AWAY wurde die leichte, unbeschwerte Grundstimmung oft von stilistischen Ausrutschern gestört. Solche Elemente sind auf EVERYTHING YOU NEED so gut wie nicht mehr zu finden. Abacus macht jetzt konsequentere Musik, und das klare Konzept dieser Platte zahlt sich aus: ich möchte sagen, daß es der Gruppe hier gelungen ist, einen unverwechselbaren Sound auf die Beine zu stellen.

Dieser Sound ist härter geworden,extrovertierter;aber noch immer sind gewisse vertraute Elemente bestimmend: z.B. der Gesang von Chris Williams mit diesem typischen, manchmal ein bißchen an Donovan erinnernden Akzent, mit seinen Wortschleifen und den gängigen Melodien, die sich ziemlich schnell im Ohr festsetzen – und dann natürlich Christoph Barutzkys Klimperklavier und Orgel. Die elektrisch verstärkten Gitarren haben jetzt mehr Gewicht als früher.

Dann ist da noch als neue Errungenschaft ein Moog Synthesizer, durch den die Musik stellenweise fast schon *heavy* wirkt. Man kann sich streiten, ob der Moog unbedingt nötig war, oder ob er sich wirklich vorteilhaft auswirkt. Er ist sehr sparsam eingesetzt, eher als stabilisierender Grundton im Hintergrund, ohne Eskapaden; aber er macht sich bemerkbar, und wenn auch nur dadurch, daß man ihn wahrscheinlich vermissen würde, wäre er nicht bei manchen Stücken dabei.

Noch sparsamer haben Abacus auf ein oder zwei Songs Bläser eingesetzt, und dabei fällt es leicht, zu sagen, daß das durchaus gelungen ist.

Überhaupt haben es Abacus auf EVERYTHING YOU NEED durchweg verstanden, die verschiedenen Elemente wie Moog, Bläser, akustische und elektrische Gitarren geschickt zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen. – Ein schönes Beispiel dafür ist das 20-minütige Titelstück „Everything You Need" auf Seite 2, das alle Vorzüge von Abacus in sich vereint und deutlich den Fortschritt im Vergleich zur letzten LP zeigt. Ein kleiner Schönheitsfehler fällt hier auf: eine reichlich unmotivierte Pause nach der Hälfte des Stückes, durch die es ein bißchen zerrissen wird,was mir symptomatisch scheint für die Schwäche der Gruppe, nahtlose Übergänge zwischen einzelnen Teilen zu finden. Auf Seite 1 finden wir vier Songs, die noch eher den Anschluß an JUST A DAY'S JOURNEY AWAY darstellen. Hier gibt es vielleicht einige überflüssige Schnörkel, aber im großen und ganzen ist auch diese Seite voll befriedigend.

Abacus befinden sich auf dem aufsteigenden Ast ihrer Entwicklung. (MG)

FRANKFURTER QUARTETT FÜR IMPROVISATION
THE WHOLE THING
Boing Records BR 4001

Als Trio erlangte diese Gruppe größere Aufmerksamkeit erstmals 1970 beim Frankfurter Jazzfestival. Ein Jahr später wurde sie bereits zu den Berliner Jazztagen gerufen, mittlerweile erweitert durch einen Schlagzeuger. Dort regte sie den Musikkritiker des „Rheinischen Merkur" dazu an, die ganzen Jazztage unter dem Aspekt der improvisierten Musik – nicht länger nur dem des Jazz – zu analysieren.

Jazz ist dies sicher nicht mehr. Darüber können auch nicht einzelne, verschwindend vorhandene Bezüge auf das Jazz-Idiom hinwegtäuschen. (Strawinski wurde ja auch nicht zum Jazzer, nur weil er mal Jazzelemente verwendete.) Die Wurzeln liegen eindeutig in der europäischen, genauer der deutschen Musikkultur. In Schweden, Polen, besonders auf dem Balkan, schöpfen Musiker gern aus ihrer eigenständigen Folklore. Unser Volksliedgut eignet sich kaum zur Integration in zeitgenössische Musik (die Zigeuner können auch nichts mit ihr anfangen). Also bleibt, wenn man auf dem eigenen Teppich bleiben will, unsere immerhin reichhaltige Kunstmusik. Damit setzen sich die Musiker (Burbat, Möllers, Usadel und von Moisy) prompt zwischen zwei Stühle. Konsumenten der seriösen Avantgarde kommen damit nicht klar, weil es nach gewohntem Hören ewig komponierter Musik an Denkübungen mangelt. Und die Jazzer, mit improvisierter Musik wohl vertraut, verstehen die Welt nicht mehr, weil da auf einmal die so heiß geliebten Stimulantien afro-amerikanischer Musik fehlen.

In einem Titel („Dancing In Walldorf") swingt es zwar einmal flüssig dahin, verliert sich jedoch bald wieder. Ehe man sich in unkontrollierter Hitzköpfigkeit verliert, zieht man sich lieber auf feinnuancierte Lyrik zurück. Überhaupt

HARVEST
WELCOMES
ELOY

EMI ELECTROLA
HARVEST

Inside
Land Of No Body · Inside · Future City · Up And Down
1C 062-29 479 DM 22,–
1C 244-29 479 DM 23,–

Unverbindliche Richtpreise incl. MWSt.

pflegen die Musiker sensible Differenzierungen. Die Tempi bleiben gemäßigt, Änderungen werden sachte und mit Vorbehalt vorgenommen. Intensität und Dynamik werden nie überstrapaziert. Auch die Behandlung der Instrumente (Flöte, Klarinette & Baßklarinette, Baß, Schlagzeug) geht nicht bis an die möglichen Grenzen; hier wäre noch ein offenes Feld, wenn mal die Ideen ausblieben. Bewußt vermeidet man elektronische Manipulation, die Klänge sind rein und natürlich, was noch durch eine exzellente Aufnahmetechnik verdeutlicht wird; zarteste Beckenberührungen und das sonore Rumpen der Baßklarinette sind Komplimente für den Tontechniker.

Vor Beginn eines Stückes ist über dessen Ablauf nichts festgelegt, die Improvisation ist total. Alles muß sich von selbst ergeben; das kann den Nachteil bringen (auf Platte auffälliger als live), daß manche Stücke etwas Anlauf brauchen, bevor sie zu leben anfangen. Die Quartettbesetzung wird weitestgehend genutzt, es gibt Soli, Duette und Trios in allen möglichen Kombinationen und Überlagerungen, bis zum Kollektiv des ganzen Quartetts. Das Klangbild ist somit äußerst variabel.

Charles Mingus regte mal an, daß die Musiker allüberall doch bitteschön ihre *eigene* Musik machen sollten, wie in Indien und Afrika, anstatt amerikanischen Jazz zu imitieren. Hier ist eines der deutschen Beispiele. Allerdings hätten die Musiker ruhig so weit gehen dürfen, die Titel in ihrer eigenen Sprache zu benennen.

(Eigenproduktion, Bezugsquelle: jazz by post, 8 München 60, Gleichmannstr. 10, 20 DM) (WP)

JOHN SURMAN
WESTERING HOME
Island 86 393 ET

Keine Frage, das unbegleitete Solo, nicht mehr nur des Klaviers, ist in Mode. Enthüllt es einerseits recht indezent technische Unzulänglichkeiten (was ansonsten häufig in den akustischen Veranstaltungen der Rhythmiker einen wohltätigen Mantel findet), so gibt es andererseits dem Musiker die Chance zu ungehemmter (freilich auch von keinem Mitspieler stimulierter) Entfaltung. Er kann ganz sicher sein, man lauscht ihm und nur ihm. Und es gibt Leute, die sind es wert, daß man sie mal ohne Verpackung hört, John Surman ist einer von ihnen. Dabei ist Surman ein Mann, den gerade das Ensemblespiel, kollektiv oder nicht, zu gesteigerten Leistungen befähigt. Nun handelt es sich bei WESTERING HOME auch nur bedingt um eine Solo-LP, denn die Möglichkeiten des Playbacks ausnutzend, spielt Surman hier oft mehrstimmig mit sich selbst, begleitet sich selbst. Er beschränkt sich auch keineswegs auf seine üblicherweise verwendeten Instrumente Bariton, Sopran und Baßklarinette, sondern erscheint weiter mit Flöte, Klavier, Orgel, Mundharmonika, Melodica, diversen Holz- und Metallperkussionsinstrumenten, sowie einem (oder mehreren?) elektronischen Klangerzeugern. Schon von dieser Instrumentenvielfalt her gewinnt die Platte Abwechslungsreichtum, der sich aber keineswegs darin erschöpft, daß immer das Gleiche in unterschiedlicher Klangfarbe dargeboten würde. So werden im Kontext verschiedener Stimmungen die einzelnen Hörner allein oder in Variationen miteinander konfrontiert: um einen zunächst einstimmig verlaufenen Monolog zum Dialog aufzufächern, um die Intensität zu steigern, um eine Solostimme kontrapunktisch oder in der Art von Big Band-Riffs zu begleiten oder auch als mehr geräuschhafte Grundierung. Eine differenzierte und sauber trennende Stereoaufnahmetechnik trägt zur Klarheit bei. Um von den neun Stücken (daß die Kompositionen sämtlich von Surman selbst stammen, erübrigt sich bei einer so persönlichen Platte fast zu erwähnen) zwei auf Anhieb besonders herauszuheben – das müssen gar nicht die auch auf längere Sicht befriedigendsten sein: Da wäre zunächst das aufwendigste Stück, „Jynjyg". Vor einem sanft changierenden Hintergrund aus Dauertönen, gemächlich fortschreitende, ganz in den tiefen Registern bleibende Baßklarinette (die sich gelegentlich in den Vortrag der Solostimme etwas energischer einschaltet) und ab und zu eingestreuten Echotönen wie Möwengeschrei singt das Bariton ruhige Linien – in Verbindung mit einem der schönen Coverfotos drängt sich die Assoziation „Meer" auf. „Hornpipe" beginnt mit einer kleinen Tanzmelodie, von der Melodica in komischer Bemühung mit Klavierstunden-Touch gespielt. Und dann ein sich furios steigernder Zweikampf Sopran – Bariton, in deren wilde Improvisation sich die kleine Melodie später noch einmal einschaltet, vorwitzig, aber auch völlig in den Hintergrund gedrängt. – Wie weit mans nun mit seinen Assoziationen treibt (wie gesagt, die Coverfotos sind da sehr suggestiv), ob man die ganze Platte als impressionistisch auffaßt, bleibe dem einzelnen überlassen. Die rein musikalischen Abläufe sind auch ohne dies interessant genug. Viel gute Musik für 14.80 DM – eine Bonusplatte. (KP)

CAROLE KING
RHYMES & REASONS
Ode SP 77016

Das jährliche Album von Carole King unterscheidet sich diesesmal von den vorausgegangenen. Carole King ist auf RHYMES & REASONS mit sehr persönlichen Liedern zu hören. Die ganze Platte klingt teilweise sehr distanziert und depressiv. Natürlich ist da der typische Carole-King-Sound, mit dem Piano der Lady, dem manchmal sehr unkonventionellen Spiel ihres Lebensgefährten Charles Larkey am E- und String Bass. Es fehlen allerdings Lieder vom Format wie „It's Too Late" oder „You've Got A Friend". Jenes Foto auf der Schutzhülle des Albums reflektiert genau die Stimmung der Platte. Die Songs sind zum großen Teil persönliche Reflektionen über das Alleinsein, über alte und verlorene Freunde und über die Traurigkeit. Dieses Album kann man nicht konsumieren, weil RHYMES & REASONS kaum eine Melodie enthält, die einem sofort ins Ohr geht. Da ist eine Nummer wie „Ferguson Road" mit Abstand der frischeste Song der Platte. Da Carole „Ferguson Road" mit Gerry Goffin (ihrem alten Partner, mit dem sie eine Menge Hits für die Shirelles, Drifters u.a. in den frühen 60er Jahren geschrieben hat) komponiert hat, kann man annehmen, daß der Song älter als die restliche Auswahl ist.

Carole King fürchtet den Kontakt zum Publikum zu verlieren und fragt sich:

„Was kann ich tun
Wie kann ich Euch dienen
Ist das was ich mache
Das Richtige um Euch nahe zu sein
Ich höre zu
Aber manchmal kann ich Euch nicht hören . . ."

Dieser Auszug von „I Think I Can Hear You" zeigt auf, wo bei Künstlern, deren jährliches Album mit Sicherheit zu einem Bestseller wird, die Gefahr liegt. Man zieht sich in riesige Villen auf dem Lande zurück und lamentiert über den Erfolg und den (manchmal) unangenehmen Begleiterscheinungen desselben. Nicht nur Carole King denkt darüber nach. Variationen zu diesem Thema findet man u.a. auch bei Joni Mitchell oder Randy Newman („Lonely At The Top").

Ein Lied, die Ballade „The First Day In August" muß man hervorheben. Es ist ein Musterbeispiel dafür, wie man einen (fast) gewöhnlichen Love Song durch ein intelligentes Arrangement zu einem – keinen Modeströmungen unterworfenen – zeitlosen Lied machen kann. „Bitter With The Sweet" präsentiert Charles Larkey am String Bass in Höchstform. Überhaupt scheinen die Musiker alle sehr mit Caroles Musik vertraut zu sein. Die Begleitungen sind zurückhaltend und den jeweiligen Stimmungen der Songs angepaßt. Das ist natürlich auch ein Verdienst von Lou Adler, der diese Platte – wie alle bisherigen auch – meisterhaft produziert hat. Fazit: RHYMES & REASONS – die Frustrationen eines Superstars – Lieder für graue Tage. (JS)

WALPURGIS
QUEEN OF SABA
Ohr 556023

Walpurgis ist eine deutsch-polnische Rockband, die hier eine gelungene Debutplatte vorlegt. Jerzy Sokolowski (Gitarre, Gesang), Jan Sundermayer (Congas, Flöte) George Fürchtenicht (Baß), Ryszard Kalemba (Gitarre) und Manfred Stadelmann.

Die sehr gut produzierte LP, die ausschließlich Kompositionen von Kalemba und Fürchtenicht enthält, beginnt mit „Disappointment", einer Rock-Ballade, die eine der schönsten, von Orgel und akustischer Gitarre getragenen Einleitungen bietet, die mir jemals zu Ohr gekommen sind. Dieses Stück erinnert stimmungsmäßig an zahlreiche Kompositionen Procol Harums. Weiter geht es mit „Hey You, Overthere", einem abwechslungsreichen Rocktitel, bei dem das großartige Flötensolo ebenso auffällt, wie die starke Leistung des Schlagzeugers. Am folgenden Titelstück gefällt mir der langsame Mittelteil mit seinem klagenden Gitarrensound am besten; ansonsten bleibt gerade dieses Stück wenig einprägsam. Seite 1 schließt mit „Daily", einer der üblichen Balladen, in denen die akustische Gitarre im Vordergrund steht.

Die zweite Seite bestätigt den insgesamt guten Eindruck der ersten; sie enthält zwei längere Stücke, die sich über den Durchschnitt erheben. Bei „What Can I Do" ist es wieder die wunderbare Einleitung, diesmal auf Cembalo und Flöte gespielt, die begeistert. „My Last Illusion" ist der längste Track. Nach kurzer Gesangseinleitung folgt eine lang ausgearbeitete Gitarrenpassage, die mir ein reifes Resultat langen Suchens und Ausprobierens zu sein scheint, also ein Stück Musik, das man im Jazz als „erimprovisiert" bezeichnen würde. Dieses Stück steigert sich langsam im Tempo, treibt einem Höhepunkt zu und baut die Spannung durch einen kurzen Schlußteil ab, in dem ein lockerer Gitarren-Schlagzeug-Sound den Zuhörer beruhigt. Dieses vor allem harmonisch sehr gekonnte Stück möchte ich als das insgesamt beste der Walpurgis-LP bezeichnen.

Der weitere Weg dieser Gruppe, die sich nicht im Nachspielen anglo-amerikanischer Klischees erschöpft, wird wohl aufwärts führen, wenn es die Gruppe schafft, ihre Möglichkeiten voll zu entfalten, die ihnen durch zwei begabte Komponisten gegeben sind. (HJG)

JOHN PEARSE
BLUES RAGS & RAGAS
DaCamera Song 95036

John Pearse wurde 1939 in Yorkshire geboren, und er hat einen langen Reifungsprozeß als Folkmusiker durchlebt, ehe er diese Platte fertiggestellt hat. Er hat auf vielen Folk-Festivals gespielt, u. a. Burg Waldeck und Osnabrück, Musikwissenschaft studiert und beherrscht heute 17 verschiedene Instrumente. Jährlich produziert er eine Sendereihe für's britische Fernsehen, die zum Herstellen und Spielen eines Instrumentes anleitet. Die von ihm verfaßten Lehrbücher belaufen sich inzwischen auf 30 Stück.

Auf dieser seiner letzen Platte stellt er die wichtigsten Stücke der heutigen Folk-Szene vor. Da ist z. B. der „Hesitation Blues" von Blind Willie McTell, bekannt geworden durch die Jefferson Airplane-Splittergruppe Hot Tuna; „Girl From A North Country" von Bob Dylan; „Satisfied" von Mississippi John Hurt, ein Ragtime-Stück, das jeder Gitarrist irgendwann mal lernen sollte; „I'm So Glad" von Skip

James, das durch die Cream sehr bekannt wurde; „If I Was A Carpenter", ein Hit von Tim Hardin und „Streets Of London" von Ralph McTell. Außerdem spielt John Pearse einige Ragtime-Gitarrenstücke. Ragtime ist eigentlich ein alter Klavierstil, der – auf die Gitarre übertragen – sehr schwer zu spielen ist.

Ein anderes Instrument, den Dulcimer (von John Pearse zum ersten Mal auf der Frankfurter Messe vorgestellt), verwendet er, um indische und klassische Einflüsse in seine Musik einzubeziehen.

So interessant die Platte von den Themen her ist, so wenig überzeugend ist ihre Atmosphäre. Pearse singt und spielt die Stücke so langweilig, als hätte er kein richtiges Verhältnis zu ihnen. Es fehlt wohl das Publikum. In kleinen Folk-Clubs, wo er die gleichen Stücke sonst spielt, herrscht eine viel persönlichere, mitreißendere Stimmung als auf der Platte. Man hätte gut daran getan, die Platte live aufzunehmen. (PB)

PETE TOWNSHEND
WHO CAME FIRST
Track Records 2408 201

Man kann schlecht schreiben, daß man eine Platte „einfach schön" findet – irgendwie muß man das schon begründen und erklären. Woran liegt's also, daß ich WHO CAME FIRST einfach schön finde?

Erstens ist mir Pete Townshend sowieso seit langem sympathisch, und was er zusammen mit den Who seit gut acht Jahren treibt, hat schon oft mein Wohlgefallen erregt. Und nun diese erste Soloplatte, auf der Pete wirklich alles selbst gemacht hat, vom Spielen der Instrumente bis zum endgültigen Mixen der Tracks, in „one gynormouse ego-trip" (ehrlich ist er auch). Und das Ergebnis dieses Ego-Trips haut rein: ganz lässig hat Townshend hier ein Werk produziert, bei dem man sich erst hinterher fragt, warum es eigentlich so gut ist.

Wahrscheinlich liegt es daran, daß man bei „Forevers Notimeat All" so gut mitklatschen kann, daß Petes Stimme von TOMMY her so vertraut ist – und daß selbst die olle Kamelle von Jim Reeves „There's A Heartache Following Me" so überraschend neu klingt und trotzdem noch schnulzig ist (schön zum Mitschluchzen; es ist eins von Meher Babas Lieblingsliedern . . .)

Ganz bestimmt liegt's aber an Stücken wie „Let's See Action", das schon mal eine Who-Single war. Und auch hier wieder das fröhliche Klatschen, ein großes Finale und ein melodisch-sanftes Mittelteil. „Parvardigar", Meher Babas „Universal Prayer", von Townshend vertont.

Irgendwann taucht wieder der Synthesizer auf, den man schon von „Baba O' Riley" auf WHO'S NEXT kennt und der wieder ähnliche Klangmuster dem Gitarrenspiel Townshends unterlegt. Und die kurze, zu kurze Stelle, bei der Pete dreistimmig im Wechselgesang Hindi und Englisch zugleich singt, ist absoluter Höhepunkt der Platte.

Genug der Begeisterung, Schwächen könnte man vielleicht darin sehen, daß sich Townshend bei manchen Stücken zu sehr ins Schnulzige wagt („I'm Content", „There's A Heartache Following Me") oder auch darin, daß er musikalisch nicht viel Neues bietet, eher alte Who- und andere Klischees aufgreift und diese professionell verarbeitet. Aber was soll's. Ich finde WHO CAME FIRST einfach schön. (MG)

MONGO SANTAMARIA
AFRO ROOTS
BLST 6530

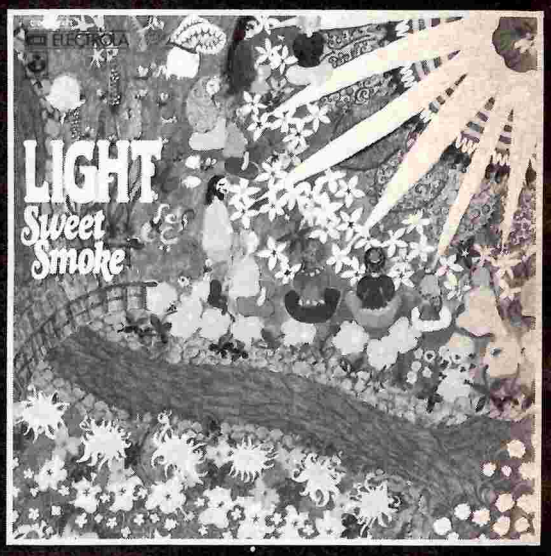
Der Afro-Sound entstand in den vierziger Jahren, als der farbige amerikanische Trompeter Dizzy Gillespie und seine Band zum ersten Mal in der Jazzgeschichte (damals gab es noch keinen Pop oder Rock) afro-kubanische Elemente in die Musik integrierten. Mit den Stücken „Cubano Be, Cubano Bop", „Manateca" und „Caravan" ließ er damals das Publikum mit den Köpfen schütteln und mit den Füßen wippen. Dizzy hatte damals zwar nicht als erster das neue Medium des musikalischen Ausdrucks entdeckt, denn die Rhythmik ist ja viel älter als die Melodik, doch handelt es sich dabei immerhin um Jazzkompositionen, die auf den Polyrhythmen des schwarzen, afrikanischen und südamerikanischen Kontinents basieren. Niemand hätte damals geahnt, daß diese Anleihe an die schwarzen Rhythmen zu einer neuen explosiven Weiterentwicklung und völligen Integration der beiden Spektra Rhythmik und Melodik in die Musik der siebziger Jahre führen würde. Die rhythmische Musik Lateinamerikas und die Trommelmusik Afrikas gab es schon immer, doch existierten diese beiden Formen getrennt voneinander.

Dizzy Gillespies *Novum* brauchte nicht lange auf ein breites Echo zu warten. Bald darauf entstanden viele Jazz-Latin Groups. Stan Kenton und George Shearing versuchten, die beiden Richtungen sehr konzertant zu verschmelzen. Ihnen folgte Cal Tjader mit Mongo Santamaria und eine Reihe Südamerikaner. Und hier wäre ich beim Thema. Es ist Mongo Santamaria, der Vater der rhythmischen Erotik, ohne den man sich Gruppen wie Santana, Malo, Osibisa, Chris McGregor, den neuen Miles Davis, Herbie Hancock, beinahe alle Rock-, Pop-, Jazz- und R&B Gruppen, sowie auch die Musiker der Rolling Stones etc., die sich die Percussionstrommelchen zulegten, schwer vorzustellen vermag.

Mongo Santamaria, ein negroider Typus aus Havanna, wurde zum Symbol aller afro-kubanischer Schlaginstrumente. Er verstand wie kein anderer Percussionspieler sehr gut, die leichten, sensiblen und doch so komplizierten Metren der Latin Rhythmik mit dem schweren, monotonen Rhythmustumbas und Tam Tams des schwarzen Afrikas zu verbinden.

Mit dem Doppelalbum AFRO ROOTS brachte Bellaphon eine Rarität auf den Markt. Mit nicht weniger als elf Bongos, Congas,

SWEET SMOKE



MIT DER NEUEN HARVEST LP

HARVEST
EMI ELECTROLA

Darkness To Light
Just Another Empty Dream · I'd Rather Burn Than Disappear · Kundalini · Believe Me My Friends · Show Me The Way To The War · Darkness To Light

1C 062-29 471 DM 22,–
1C 244-29 471 DM 23,–

Unverbindliche Richtpreise incl. MWSt.

Tumbas, Tam Tams und noch – es klingt wie – hunderten von afrokubanischen Spielern präsentiert Mongo die Reichtümer der Folklore der Kariben und des ganzen lateinamerikanischen Kontinents in den verschiedensten Varianten der Rumba und Samba und vor allem der ritualen Tänze der Bewohner dieses Erdteils. Die AFRO ROOTS ist eine wirkliche *Orgy In Rhythm*. Sie klingt wie alle Trommeln von Rio während des Karnevals. Bis auf ein Stück, das er zusammen mit Cal Tjader, Vibraphon, Vince Guaraldi, Piano, Jose Silva, Tenor Sax aufgenommen hat, handelt es sich ausschließlich um authentische, unkommerzielle Folkmotive, die in dem spezifischen Unisono-Gesang der lateinamerikanischen Ureinwohner vorgetragen werden. Mongo hat dieses Album 1958-59 aufgenommen. Die damalige Besetzung besteht aus Percussionspielern, die heute entweder eigene Gruppen haben oder als geschätzte Sessionmusiker in den amerikanischen Studios anzutreffen sind. Willie Bobo z.B. leitet eine acht Mann starke Band, die auf der afrokubanischen Soulmasche reitet, Armando Pereza bespielte ebenfalls eigene Solo LPs, eine davon mit Chick Corea. (IHK)

GENESIS
FOXTROT
Charisma 6369 922

Genesis-Musik ist zu komplex, zu differenziert, zu chaotisch, um mit Traditional-Sprache faßbar zu sein. Der vorwiegend mit Mellotron, Piano, E-Gitarre, Bass, Schlagzeug, Flöte und Gesang gezeugte, (nicht erzeugte) Ton-Honig zerfließt immer wieder in labyrinthischen Gehörgängen – nicht bloßes mechanisches Zuhören, sondern nur totale, Sinne und Intellekt erfordernde Konzentration gibt die Chance, Bruchteile dieser Surreal-Collagen zu verstehen. Unabdingbare Voraussetzung: Textverständnis.

„Watcher Of The Skies" und „Can-Utility And The Coastliners", Klangschöpfungen auf Seite 1, brillieren durch starke Kontraste in Dynamik und Tempo, ergänzt durch bizarre Transzendenz-Texte mit unzähligen|Phantasiemethaphern.Traurig-böse unterkühlt und doch emotional aufgewärmt. „Time Table" bleibt musikalisch schlichter, läßt mehr Platz für philosophisch-existentielle Reflexionen in nicht reimgebundener Brain-Lyrik.

„Get 'Em Out By Friday" erzählt die Geschichte einer alten, Häusermakler-geschädigten Lady, die „im Interesse der Humanität" aus ihrem angestammten Haus vertrieben und zu überhöhter Miete in eine 08/15-Wohnung verlegt wird. Im Jahre 2012, wo man nach einer wunderschönen Zeit-Passage landet, löst man solche Probleme rationeller: wiederum „im Interesse der Humanität" werden von der jetzt etablierten, kapitalistisch organisierten „genetischen Kontrollbehörde" ganze Bevölkerungsteile künstlich verkleinert, um so doppelt so viele Menschen in den überfüllten Wohnsilos unterbringen zu können. Eine böse Polit-Satire, musikalisch perfekt fundiert. Das 8 1/2-Minuten-Stück endet überspitzt: „Mit Land in der Hand bist du glücklich auf Erden, für deinen Anteil am Himmel mußt du dann in der Kirche investieren."

Seite 2 enthält, nach kurzer Akustik-Gitarren-Einführung, ein 23 Minuten langes Opus in sieben Sätzen: „Supper's Ready". Peter Gabriels Stimme, stark von Roger Chapman/Family beeinflußt, erzählt, bisweilen Cockney-gefärbt, von „heilig verhüllten Männern", vom „garantiert unendlich Heiligen", der sich am Schluß als erlösender Super-Heiland zu erkennen gibt. Dazwischen erklimmt man „Berge menschlichen Fleisches", ein „Narziss hat sich in eine Blume verwandelt", da wird Winston Churchill zur britischen Flagge, zur Plastiktüte, ein Ziegelstein wird zum Ei, das Ei zum Vogel; ein Engel steht in der Sonne und verkündet mit lauter Stimme die Ankunft seines Herrn . . .

Allein die surrealistisch-subrealistische Lyrik ist ein eigenständiges Kunstwerk für sich, wird aber, besonders bei Live-Auftritten, durch psychologisch kalkulierte Light-Show-Effekte und streng durchgearrangierte, gleichwohl affektierte Tonmassen ergänzt, erweitert, multidimensioniert. Höhepunkt: „Apocalypse", im raffinierten 9/8-Takt – die wahnsinnigste, orgiastischste Stelle der ganzen LP. Satansorgel reitet in exzessiven Sado-Kontraktionen auf höllischen Rhythmus-Schimmeln. Unterdessen verschleppt der Rattenfänger Kinder in untergründige Gefilde, und „der Drachen mit seinem schimmernden, silbernen Kopf der Weisheit" bringt, aus dem Meer kriechend, Feuer von den Himmeln. Sieben Teufels-Trompeten blasen „süßen Rock 'n' Roll", während Pythagoras „die Worte einer brandneuen Melodie" mit eigenem Blut notiert.

Chaos, Wahnsinn, Apokalypse: Genesis. (HJR)

JOHN COLTRANE
. . . MORE LASTING THAN BRONZE
BLST 6527

Als Joachim Ernst Berendt noch ein „Jazz-Papst" war (auch wirklich progressive Dinge für den Jazz in Deutschland tat), schrieb er einmal in der „Welt" (die damals noch eine liberale Zeitung war), daß sich die älteren Herrschaften in den Jazzlokalen von New Orleans nur deshalb dort Dixieland anhörten, weil sie sich an der Geburtsstätte des Jazz einmal so recht von Herzen vorbehaltlos an „früher" erinnern wollten. Aktuelles Stichwort dazu: *Nostalgie.*

Wenn man jetzt die eben neu herausgekommenen zwei Platten mit Aufnahmen von John Coltrane aus den Jahren 1957/58 durchhört, geht es einem schon fast genauso wie den von Berendt seinerzeit zitierten Dixie-Melancholikern – im Handumdrehen entführt einen die dichte Atmosphäre dieser Musik in „die gute alte Zeit". Vom Wegbereiter des Free Jazz ist bei Coltrane hier jedenfalls noch so gut wie nichts zu spüren. Es war die Zeit, als er zu Miles Davis stieß. In dessen Quintett markierte Coltrane den aggressiven Gegenpol zum damaligen introvertierten Trompeten-Geflüster von Davis. Aber mit eigenen Besetzungen außerhalb der Davis-Crew klingt Coltrane fast wie früher West-Coast-Jazz. Besonders auf der zweiten Platte mit Sahib Shihab auf dem Bariton-Sax. Dann ist es ganz nah bei Mulligan und Chet Baker. Mit heutigen Ohren gehört.

Diese Platten-Edition ist also auch eine Veröffentlichung, vor der man sich hüten muß. Vielleicht gerade, weil sie so schön ist. Für Coltrane-Fans mit auch nur einigem Komplettierungswahn aber jedenfalls, muß sie einen einigermaßen unerläßlichen Erwerbs-Zwang bedeuten. Denn es ist auch ein Stück der zielstrebigen Wiederentdeckung dieser zentralen Figur in der Jazzgeschichte, John Coltrane, der bereits 1967 – mit 40 – starb. Die Titel stammen überwiegend aus dem Repertoire von Prestige. Sie waren verstreut und vergessen, und jetzt kann man eben gleich elf von diesen Titeln auf einmal bekommen. Eigentlich *sollte* sie *jeder* Jazzfan bekommen!

Im Zusammenhang mit jeder Art Musik wird immer gern von der „Freude des Wiederhörens"gesprochen. Das gilt auch in diesem Fall. Eine Menge moderner Jazzgeschichte zieht einem da an den Ohrläppchen vorbei. Ein bißchen Bebop-Parker natürlich, und gelegentlich die großen Tonsprünge von „Prez" Young, beispielsweise. Auf der zweiten Platte (die ganze Seite 4) die fabelhaften Soli von Mal Waldron am Piano, besonders in der „Ballade" mit dem exotistischen Titel „Bakai". Oder Donald Byrd's Trompete in der Eingang-„Ballade" von 13:15 Minuten Länge, „Lush Life". Besonders bei den *Balladen* fällt aber auch auf, wie zahm die „Wildheit" der Jazzneuerer von 1957/58 war. Aus heutiger Sicht.

Aber überhaupt die Balladen –: darauf wird besonders verwiesen. Weil sie randvoll bis zum platzen voller „feeling" sind. Trane's feeling kommt nämlich leicht in Vergessenheit, weil die Betrachter von Jazzgeschichte überein gekommen sind, daß 'Trane ein progressiver und also auch ein aggressiver Musiker zu sein hat. Bei Gelegenheit der „Balladen" auf diesen beiden

John Coltrane

Platten jedenfalls kann keiner mehr leugnen, daß 'Trane's Klischee vom „wilden Mann" hier überhaupt nirgendwo stimmt. Aber wie gesagt – Vorsicht vor der Nostalgie dabei! Und das große Gesicht von Coltrane in der Plattenhülle ist das vom verträumten, großäugigen Negerjungen. „Onkel Toms Hütte" winkt da herüber. Das ist auch ein Teil der kommerziellen Seite dieser Neuauflagen. (KUR)

GENE AMMONS
JUG & DODO
BLST 6532
FREE AGAIN
PR 100 40

Jahrelang besaß die amerikanische Plattenfirma „Prestige" keinen Vertragspartner, der bereit gewesen wäre ihre Jazzscheiben in der BRD zu vertreiben. Nun, endlich entschloß sich jemand dazu, ganz bestimmt ein kluges Köpfchen oder vielleicht ein Idealist mit Ohren von der Frankfurter Bellaphon, und so kommt es, daß der bundesrepublikanische Jazzfan und der, der es noch werden möchte, mal eine ordentliche Portion guten Jazz (vor allem wie er in der Be Bop und Hard Bop Ära gespielt wurde) zu hören bekommt. In den meisten Fällen handelt es sich um Wiederveröffentlichungen von Musikern wie Miles Davis mit John Coltrane, Charlie Parker, Sonny Rollings, Charlie Mingus und vielen anderen Großen des Jazz. Hinzu kommt noch eine ganze Reihe führender Bluesmusiker.

Zu den Zugpferden der amerikanischen „Prestige" gehört seit Jahren einer der vitalsten Tenorsaxophonisten. Es ist Gene Ammons, Sohn des bekannten Boogie Woogie Pianisten Albert Ammons. Nach einer mehrjährigen „Zwangspause" erscheinen seit eineinhalb Jahren wieder Schallplattenaufnahmen von ihm, denen es zum ersten Mal an Überzeugungskraft und Einfallsreichtum ermangelt. Jene Zwangspause mußte Gene Ammons vor sieben Jahren einlegen, weil irgendeiner von den Saubermännern der US Police bei einer Razzia in Gene Ammons Hosentaschen eine Marihuanazigarette fand. Nach der langen Haftzeit verließ er das US-Gefängnis psychisch total zerstört, und als ob das nicht schon genug gewesen wäre, mußte er bald darauf die Persilmethoden der amerikanischen Gesellschaft am eigenen Leibe spüren.

Da die US Musikergewerkschaft ihm zuerst die Lizenz verweigerte, war er einige Monate arbeitslos, obwohl die „Prestige" seinen Vertrag sofort verlängert hatte. Auch auf öffentlichen Konzerten und in Jazzpinten war ihm das Spielen strengstens untersagt. Diese Probleme existieren nun heute nicht mehr für ihn und Gene Ammons brachte vor einigen Tagen nach der ersten „My Way" PR 10022, die LP FREE AGAIN 10040, auf den Markt, die leider darauf hindeutet, daß Gene Ammons, ziemlich sicher durch die Haft den Anschluß verpaßt hat. Oder vielleicht irre ich mich und bei den beiden LPs handelt es sich gar nicht um Gene Ammons Musik, sondern um die der Produzenten. Fest steht, daß man eine ganze Reihe von Musikern ins Studio bestellte, einen Backgroundchor bestellte, starke Streicher engagierte und aus dem einstigen Schüler der Coleman Hawkins Schule einen Schnulzentenorsaxophonisten zimmerte, der Songs und Tanzstücke à la Max Greger von sich gibt.

Auf mich wirkt das alles wie eine schaurige Schöpfung. Die Amis haben in dieser Hinsicht eine besondere Begabung, z.B. alten, emeritierten Dixietrompetern neue Zahnprothesen zu kaufen, sie dann ins Studio zu holen, um mit dem alten Sound wieder mal *revival money* scheffeln zu können. Gene mußte ein billiger Soulsaxophonist werden, denn fast bei jedem Tanzthema merkt man, daß diese Musik nicht seine eigene ist. So tun ihm wenigstens zwei Stücke auf der FREE AGAIN in Hard Be Bop Atmosphäre gut. Und nicht nur ihm, auch dem Zuhörer. Wie damals gießt er seine so expressiven Phrasen aus der Kanne in die Adern der Zuhörer, so daß das Blut enorm zu zirkulieren beginnt. Neben Tenorsaxophonisten des gleichen Stils wie Ben Webster, Sonny Rollins, Johnny Griffin, Eddie „Lockjaw" Davis und Coleman Hawkins ist Gene Ammons der absolute Mephisto der *blue notes*, der am aufregendsten mit seinem Horn ficken kann. Selten wußte ein Musiker so gekonnt aus den bluesartigen Balladen und anderen langsamen Themen soviel Sperma herauszuholen wie Gene, so sehr, daß auch dem Hetero Maskulinum ein kalter Schauer den Rücken runterläuft.

Gene Ammons stammt aus Chicago (geboren 1925). In den Jahren von 1945 - 47 spielte er zusammen mit der Billy Eckstein Band, Dizzy Gillespie und Woody Herman. Seit 1948 spielt er mit kleineren Besetzungen, u.a. mit Frank Wess, Mal Waldron, Art Taylor, Sonny Stitt, Jack McDuff, dem verstorbenen Bassisten Paul Chambers und Idress Sulieman, Jackie McLean, Oliver Nelson und noch vielen anderen namhaften Musikern. Gene Ammons ist ein Stück lebendiger Musikgeschichte aus der hintersten Ecke der New Yorker 52. Straße.

Zu den interessantesten Positionen gehört das Doppelalbum JUG & DODO, das bisher noch nicht veröffentlichte Aufnahmen aus dem Jahre 1962 enthält, die er zusammen mit Dodo Marmarosa, Piano (spielte mit Howard McGhee, Lester Young und Buddy de Franco), Sam Jones, Baß und Marshall Thompson, Drums, aufgenommen hat. Für mich war dieses Doppelalbum das schönste Weihnachtsgeschenk, das mich gleichzeitig in eine miese Stimmung versetzte. Der Grund: so wie damals gibt es heute keine Begeisterung mehr für die simple Drive-Kommunikation und den emotionellen Mitteilungsdrang des Musikers. Das gesamte Repertoire des Doppelalbums besteht aus alten, dem Jazzer gut bekannten Standardthemen wie „Georgia", „I Remember You", „Falling In Love With You" u. a.

Neben Gene Ammons gehört der Pianist Dodo Marmarosa zu den stärksten Momenten dieser Platte, der unverständlicherweise niemals seinen wirklich verdienten Platz unter den Worldpianisten einnehmen durfte.

Wer heute auf Frank Zappa, John McLaughlin, Soft Machine steht und ihre zeitgenössische Musik verehrt, sollte sich ruhig einmal jene Musiker anhören, die – wenn auch im entfernteren Sinne – immerhin als Wegweiser der Gegenwart einen unschätzbaren Dienst erwiesen hat. (JHK)

STEELEYE SPAN
BELOW THE SALT
Chrysalis CHR 1008

Aus dem großen Plattenangebot der britischen Folk- und Folk-Rock-Szene zum Ende des letzten Jahres sei hier – last but not least – die vierte LP von Steeleye Span besprochen. Die Gruppe hatte zuletzt Anfang '72 von sich reden gemacht, als sie – nach einem kometenhaften Aufstieg zu einer der populärsten Folk-Formationen in England – auf einem Höhepunkt ihrer Karriere mit Ashley „Tyge" Hutchings und Martin Carthy (heute beide Albion Country Band) gleich zwei bedeutende Musikerpersönlichkeiten verlor. Nach der Neubesetzung durch Rick Kemp (Baß) und Bob Johnson (Gitarre) wurde allgemein eine Wandlung des *electric-folk*-Konzepts und eine stärkere Hinwendung zum Rock erwartet – doch plötzlich ließ die Gruppe nichts mehr von sich hören und trat erst wieder auf dem großen Festival im Spätsommer mit einem neuen Repertoire und dann im November mit ihrem neuen Album an die Öffentlichkeit.

BELOW THE SALT zu loben, scheint mir überflüssig – auch in deutschen Folkkreisen hat es sich inzwischen längst herumgesprochen, daß es kaum eine Gruppe gibt, die in ihren Bearbeitungen traditioneller Musik Authentizität, Kreativität und Sinn für zeitgemäße Darbietungsformen in einem solchen Maße verbindet, wie Steeleye Span.

Ich möchte hier vielmehr anhand der LP auf einige Tendenzen

aufmerksam machen, die mir für die Entwicklung der Gruppe charakteristisch erscheinen. Zunächst: Der vielleicht erwartete stilistische Wandel ist ausgeblieben. Zwar bringen die beiden neuen Gruppenmitglieder, besonders Rick Kemp durch sein gewaltig marschierendes Baßspiel (z.B. in „King Henry"), neue Anregungen in die Gruppe – im ganzen aber führt BELOW THE SALT die Tradition der früheren Veröffentlichungen fort (vgl. „Spottet Cow", „Jigs" etc.). Dabei ist jedoch zu beachten, daß Jim Hart und Maddy Prior, nach dem Weggang von Hutchings und Carthy zweifellos der Kern der Gruppe, mehr und mehr in den Vordergrund rücken. Am deutlichsten greifbar ist diese Tendenz in der Version des „John Barleycorn", die (mit einer Begleitung, die Peter Knight, Rick Kemp und Bob Johnson fast ganz in den Hintergrund rückt) fast von einem der Soloalben von Tim Hart/ Maddy Prior stammen könnte. – Als Gegenpol zu der etwas freieren Spielweise der Band in „King Henry" und einigen anderen Stücken läßt sich eine Wendung von der romantisch eingefärbten Spielart des Folk zur strengeren Form des mittelalterlichen Gesangs verfolgen.

Diese Tendenz kommt klar zum Ausdruck in „Gaudete", einem religiösen Lied aus der Sammlung der Piae Cantiones von 1582, und der Strenge der Kirchentonarten von „Rosebud In June" und „Sheep Crock And Black Dog". Daß diese Rückwendung zu den frühen Formen des Folk nichts Beiläufiges ist, sondern die Entwicklung der Gruppe ganz entscheidend betrifft, verbürgen Titel und Cover dieser LP, die sich ebenfalls auf einen mittelalterlichen Brauch beziehen: Die Sitzordnung am Eßtisch wurde nach dem Salz (damals ein sehr kostbares Gewürz) ausgerichtet, das seinen Platz in der Mitte der Tafel fand; „Below The Salt" saßen gewöhnlich nur die Diener und Knechte. (BR)

GRATEFUL DEAD
EUROPE '72
WB 66019

Mit wenig Einfallsreichtum gesegneten Rockbands macht es mitunter Mühe, *ein* Album mit eigenem Material zu füllen. Die Grateful Dead, Mythos zu ihrer eigenen Zeit, kennen solche Probleme nicht. Im Gegenteil, bei ihnen muß man sich fragen, ob selbst ein drei LPs umfassendes Album wie das vorliegende, bei ihrer letztjährigen Europatournee aufgenommene ausreicht, um ihre Musik vollgültig zu repräsentieren. Zwar ist ein Dreifachalbum mit normalen Maßstäben gemessen schon ein Unding, aber von normalen Maßstäben kann man bei den Dead nicht ausgehen. Denn eine Gruppe, die mühelos Konzerte von vier oder fünf Stunden Dauer alleine bestreitet, ohne ihr Publikum dabei im mindesten zu langweilen (und es ist noch gar nicht gesagt, daß ihre Kapazität damit bereits erschöpft ist, denn auch bei Konzerten dieser Länge haben sie noch genug Spielraum, um ihr Material variieren zu können), setzt neue Maßstäbe, *ihre* Maßstäbe. Und so kann denn selbst ein Mammutalbum von nahezu zweistündiger Spielzeit nur einen kleinen Ausschnitt aus dem allumfassenden Spektrum des Dead-Repertoires widergeben.

Wie vielschichtig die Musik ist, braucht an dieser Stelle wohl kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Bei der Europatournee der Dead hatte man ja Gelegenheit, sich mit eigenen Ohren davon zu überzeugen, wie souverän sie ihre aus den unterschiedlichsten Quellen bezogenen musikalischen Einflüsse zu *ihrer* Musik zu verarbeiten. Und es gibt wohl kaum eine wesentliche Strömung der zeitgenössischen Popularmusik Amerikas, die sich hier nicht – individuell modifiziert – wiederfinden ließe. Bob Weir, der mit seiner etwas kuriosen Schwäche für unverfälschten Rock 'n Roll auf der einen und herzensbrecherische Schnulzenmusik auf der anderen Seite in der Vergangenheit immer stärker als treibende musikalische Kraft neben Jerry Garcia in den Vordergrund trat, ist auf Platte glücklicherweise nicht so präsent wie im Konzert (einziges typisches Beispiel für diese von ihm bevorzugte Richtung ist das schon von seinem Soloalbum her bekannte „One More Saturday Night"). Ansonsten findet man einen Querschnitt durch das gegenwärtige Live-Repertoire der Dead, bei dem ja wohl in den letzten zwei Jahren keine einschneidenden musikalischen Weiterentwicklungen mehr zu verzeichnen waren und das demzufolge, wie man es ja auch schon bei den Konzerten während der Tournee feststellen konnte, auch nichts wesentlich Neues zu bieten hat. Dabei hat man verständlicherweise alle Stücke, die schon auf einem der beiden früheren Live-Doppelalben erschienen sind, unberücksichtigt gelassen. Mit „I Know You Rider" und „It Hurts Me Too" tauchen in stark veränderter Form allerdings zwei Aufnahmen wieder auf, die man schon auf ihrem ersten, 1966 entstandenen aber erst vor ca. zwei Jahren veröffentlichten Live-Album VINTAGE DEAD hören konnte. Den musikalischen Höhepunkt des Albums bilden die Seiten 5 und 6, die wie mehr als die Hälfte aller Aufnahmen im Londoner Lyceum mitgeschnitten worden sind. Die lang ausgespielten Versionen von „Truckin'" bzw. „Morning Dew" münden in einen „Epilog" bzw. werden aus einem „Prelude" heraus aufgebaut, beides völlig freie, spontan aus dem Augenblick heraus entstandene Improvisationen, wie sie nur bei Grateful Dead denkbar sind. Neben zwei weiteren klassischen Dead-Titeln, „Sugar Magnolia" und „China Cat Sunlower", gibt es insgesamt acht neue, noch nicht auf Platte veröffentlichte Stücke. (MW)

SEALS & CROFTS
SUMMER BREEZE
WB 46173

Wer des öfteren einen Blick in die amerikanischen Charts wirft, wird in letzter Zeit sicher den Namen Seals & Crofts gelesen haben. Ihre Single „Summer Breeze" lag ziemlich oben und inzwischen hat das gleichnamige Album die Nachfolge angetreten. Bevor ich dieses Duo hörte, hatte ich eine vage Vorstellung von dem, was sie musikalisch zu bieten haben. Ich ordnete sie, aufgrund ihres Namens, in die Gruppe der Country- bis Soft-Rockmusiker ein und lag damit nicht ganz falsch.

Ihre Musik ist ruhig und durchschaubar. Der Gesang, der mich manchmal an die Gruppe America erinnert, wird durch zarte Gitarren-, Orgel-, Geigen- und Flötenklänge unterstrichen, und manchmal von lockeren Country-Gitarrensoli unterbrochen. Ihr origineller Sound drängt sich nie auf, sondern wirkt eher dämpfend und beruhigend, egal zu welcher Tageszeit man ihn hört. (DL)

MOODY BLUES
SEVENTH SOJOURN
Threshold S THS 7

Es scheint hoffnungslos, von den Moodies noch irgend etwas Neues zu erwarten. Es gelingt ihnen, eine LP wie die andere zu machen. Und hier ist wieder etwas für die Liebhaber klassischer Musik mit dem Pop-Verschnitt, der das gewisse Etwas der Musik von Exseption, Moody Blues und einigen anderen ausmacht. Und etwas für die, die „unsere Klassiker" zu geeigneter Stunde wie Konfekt im Munde zergehen lassen, alles zu seiner Zeit, im richtigen Rahmen, wie es sich gehört.

Musik wie die von den Moodies und Ekseption ist für viele ein einziger Akt der Selbstbefriedigung; der Höhrer geht mit einer ganz bestimmten Erwartung an die Musik heran, alles spielt sich in festen harmonischen und melodischen Grenzen ab, alles ist voraussehbar, das vom musikalischen Geschehen Erwartete tritt just ein, voilà. Der Hörer wird laufend in dem bestätigt, was er von der abendländischen Kultur an Wirklichkeitsverfälschendem eingetrichtert bekommen hat. Die ganze Musik ist voll von Klischees aus Klassik, Folklore und Beatmusik. Jedes Motiv aus einer der drei Musikgattungen wird systematisch nach allen Regeln der Kunst durch die verschiedenen, vonüberall geholten Variationsmuster gejagt und immer und immer wieder mit dem süßlich-warmen Sirup des Mellotrons überzogen, dazu mit Gesangparts, die vom ausdrucksvollen Heruntersingen der Texte bis zum unerträglichen Jaulen und Schluchzen reichen.

Die Texte der letzten LP's gleichen sich wie die Musik, man ergeht sich in pauschalen Bemerkungen, bleibt durchweg oberflächlich und bewegt sich artig in der kaputten Scheinwelt des Schlagers. Immer wieder sind das Streben nach Freiheit und das irdische Jammertal die Hauptmotive. Nie wird gesagt, worin die Unfreiheit besteht, warum unterdrückt wird und durch wen. Tatsächlich ist dies mitzuteilen auch gar nicht die Absicht der Musik der Moody Blues. Durch die ständige Befriedigung vordergründiger Bedürfnisse des Hörers, durch die Bestätigung seiner Erziehung im Sinne abendländischer Kultur, mit der ihm gleichzeitig Verhaltensformen für diese Gesellschaft mitgegeben worden sind, durch die ständige Demonstration einer Welt, aus der niemand ausbricht, wo alle Gefühle auf ein vorgeschriebenes Maß herabgesetzt worden sind, wird eine Überprüfung des eigenen Standortes des Hörers in der Gesellschaft niemals auch nur erwähnt. – Man beachte in diesem Zusammenhang wie entschieden sich einer der wohl kreativsten englischen Musiker, Robert Fripp von Moody Blues distanziert, nur weil man ihn als Mellotronspieler sofort mit den Moody Blues in Zusammenhang bringen will . . . (KL)

Kleinanzeigen

●

Suche Sounds No. 1 – 12 Uwe Fresemann, 29 Oldenburg, Cloppenburger Straße 95

●

Preissenkung: Pop-Jazz-Import-LPs absofort nur noch DM 16,40. Unter anderem von: Crosby, Stills, Nash & Young, Mothers, Procol Harum, Soft Machine, T. Rex, King Crimson, Quicksilver Messengers, Coltrane, Miles Davis, Mc Laughlin, Jefferson Airplane, Dead, Hot Tuna, Jeff Beck, Beatles, Pink Floyd ... usw. Repertoire-Liste kostenlos (Wenn möglich bitte 30 Pf-Briefmarke beilegen). Roland Schindler, Schallplatten-Versand, 7812 Bad Krozingen, Staufenerstr. 34

●

Profi-Gruppe
sucht sofort
Organist bzw. **Pianist**
für zweite LP, Konzerte etc.
Tel. 0811/ 15 15 26

●

Veenga (900) und Sitar (800) abzugeben. Sehr schöne Instrumente. Detlev Becher, 4047 Dormagen, Rubensstr. 22

●

Internationaler Musik-Verlag sucht ROCK–SÄNGERIN
Bildzuschriften (auch von Nicht-Profis) an SOUNDS–Verlag 2 Hamburg 20, Heilwigstr. 33 Chiffre 109

●

Mellotron, große Studioausführung, transportabel, 2 Manualig, Hammond-Orgel, A 100 „Leslie Original Holzkasten, Gesangsanlage Dynacord mit Hall und Echo, 1 Marshall-Turm 100 Watt, 1 Fender Jazz-Bass gut erhalten. Angebote an Peter Beuschel, 85 Nürnberg, Hinterm Bahnhof 26, Tel.: 0911/ 449 038.

SCENE

POP HYSTORY–POP HYSTERIE:

Die mißglückte Emanzipation
Am Beispiel der Polydor „Pop History" Kassette

Rund 25 jener uniformen Doppelalben mit den Schnörkeln ums Cover und den zickigen Begleittexten sind bislang erschienen, und ein Ende ist noch nicht abzusehen: „Pop History" macht Furore. Obwohl sämtliche Titel schon auf anderen Platten erschienen sind, läuft das Geschäft, und für Super-Fans und Festtagsfreuden sind zehn der Alben nun auch zur Kassette zusammengefaßt zum Sonderpreis erhältlich.

Allzuviel an musikalischer Offenheit scheint man dem Hörer nicht zuzutrauen. Die Hendrix-Platte beispielsweise enthält ausschließlich die gängigen Hits von „All Along The Watchtower" bis „Come On"; die sensiblen Klanggeflechte der C-Seite des Ladyland-Albums hat man völlig ausgespart. Eingefahrenen Hörgewohnheiten und biederer Erwartungshaltung soll Genüge getan werden, mit Neuem, Kreativem will man nicht schocken: die Top-Ten-Singles aus der Juke-Box als Langspielplatte. Pop-Hysterie feiert fröhliche Urständ.

„Eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten. Denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staats mit erschüttert werden." Stellte Platon vor nunmehr fast zweieinhalb Jahrtausenden fest, und so haben die Zeiten sich geändert: heute, zwanzig Jahre nachdem Elvis Presley die „Pop-Revolution" einleitete, und sieben Jahre nachdem die „Zweite Revolution der Popmusik" mit Sergeant Pepper und Jefferson Airplane ins Rollen kam, führen nur noch die ganz hinterwäldlerischen Erhalter und die romantischen Bekämpfer der „wichtigsten Gesetze des Staats" derlei Vokabular im Mund. Moderne Systemstabilisierer haben schon lange vor dem Woodstock-Traum Pop als akustisches Narkotikum prognostiziert, und die meisten der ehemaligen Subkultur-Strategen haben erkannt, daß kreatives Schaffen zum sozialen Kitt wird, wenn es erst einmal, zum Massenartikel fixiert, die Filter der Kulturindustrie verläßt.

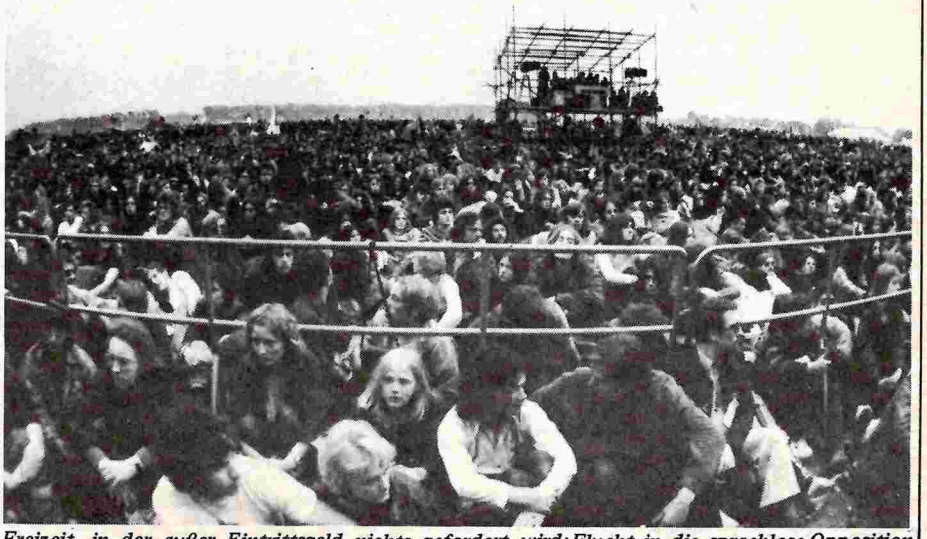
Direkt einsichtig ist das bei den Leid- und Liebessongs, die auch in der Popmusik vorherrschen. Ob die „Sunshine Of Your Love" leuchtet (Cream; 013/14) oder Steve Katz sein Mädchen notfalls ewig durch kalte Winternächte auf den Händen tragen würde (Blues Project; 036/37) – nicht nur werden Liebesmythos und potentielle Eheideologie verbreitet, schlimmer: „Die soziale Rolle wird man umreißen dürfen als die von Schemata der Identifikation. Sie ist vergleichbar der der Filmstars, der Illustriertenkaiserinnen und der Schönheiten von Strumpf- und Zahnpastareklame. Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, daß Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, daß sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte. Sie beliefern die zwischen Betrieb und Reproduktion der Arbeitskraft Eingespannten mit Ersatz für Gefühle." (Theodor W. Adorno). Und weiter: „Nicht geht von den einzelnen Stücken unmittelbar ein verdummender Effekt aus. Aber der Fan, dessen Bedürfnis nach dem ihm Aufgedrängten bis zur stumpfen Euphorie, dem traurigen Überbleibsel des alten Rauschs, sich steigern mag, wird durchs Gesamtsystem der leichten Musik in einer Passivität geschult, die sich dann wahrscheinlich auch auf sein Denken und seine gesellschaftlichen Verhaltensweisen überträgt."

Was Adorno über Vatis Schlager schreibt, gilt mittlerweile selbst schon für jene Popmusik, die sich direkt politisch gibt. Der Protest hebt sich auf im Protest selbst, in einem Rausch an Wattzahl, Fan-Masse und Identifikation mit dem Star . Da wird das „I Feel Free" der Cream (013/14), da werden *politische* Songs wie „If I Ruled The World" von James Brown (028/29) oder Mayalls „The Laws Must Change" (036/37) schnell zum handlichen Herzenswärmer, und der Zustand, der kritisiert wird, scheint durchs bloße Besingen plötzlich gelöst.

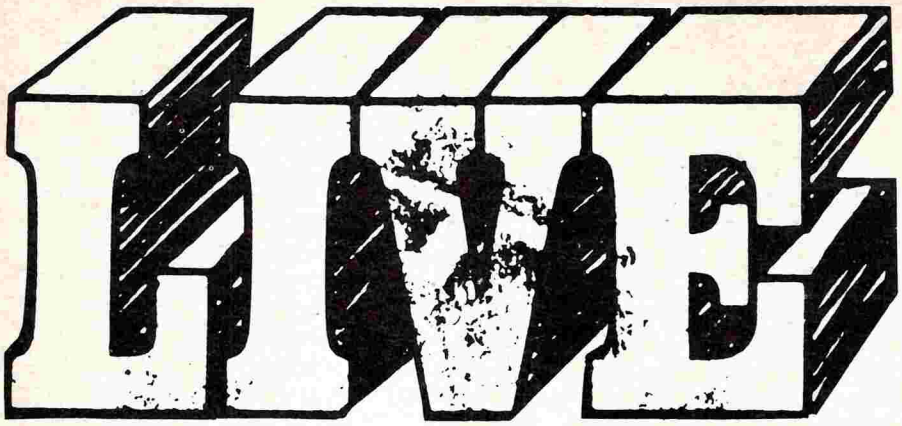
Was für die Texte gilt, trifft haarscharf auch für die Musik zu. Die „Pop-History"-Auswahl bringt aber nichts Neues, vertieft bereits zur Norm gewordene Hörgewohnheiten und schlägt um sich mit dem Schlagwort *progressiv* bei Gruppen, die durch massenhafte Kopierung einerseits und eigenes Klebenbleiben am erst mal zum Erfolg Gewordenen andererseits längst schon *kommerziell* geworden sind – um das Gegenschlagwort zu nennen. Die Stücke von Velvet Underground (033/34), die langen Rock- und Blues-Arrangements der Taste (015/33), die einmal als revolutionär galten, werden heute mühelos als sanfte Berieselung goutiert, und Gruppen wie die Who, die Spotnicks oder The Lovin' Spoonful richteten sich eh schon am Massengeschmack und dem zu erwartenden Profit aus und nicht an der musikalischen Qualität. Ihre Songs unterscheiden sich voneinander gerade noch so weit, daß sie die Aufmerksamkeit des Hörers aufstacheln, gehen aber nie über das Gewohnte hinaus, um ihn nicht abzuschrecken.

Daß bei solcher Masse aufgeblasenen Schwachsinns auch Zappas Toncollagen (033/34) nur noch apathisch konsumiert werden, versteht sich fast von selbst. Die Auswahl der Stücke, die in der Pop-History zu finden ist, tut ein Übriges: von den Experimenten, die durch Zappas Lehrmeister Varèse beeinflußt sind, ist hier nichts zu hören.

Pop-Musik als globaler Nepp also, als schwindelhaftes Versprechen von Glück, das anstelle des Glücks sich selber installiert. Um noch einmal Adorno zu zitieren: „(Die Musik) ist objektiv unwahr und hilft das Bewußtsein derer verstümmeln, die ihr ausgeliefert sind, so schwer auch die Verstümmelung an Einzeleffekten zu messen ist. Daß aber das Massenphänomen der leichten Musik Autonomie und selbständiges Urteil untergräbt, Qualitäten, deren eine Gesellschaft von Freien bedürfte, während vermutlich die Majoritäten aller Völker über einen Entzug der leichten Musik als über einen undemokratischen Eingriff in ihre verbrieften Rechte sich entrüsten – das ist ein Widerspruch, der zurückweist auf den gesellschaftlichen Zustand selber." *Jürgen Frey*



Freizeit, in der außer Eintrittsgeld nichts gefordert wird: Flucht in die sprachlose Opposition der Pop-Festivals.



Die in dieser Rubrik abgedruckten Beiträge sind zum Teil von SOUNDS-Lesern geschrieben. Die Redaktion bittet alle, sich an dieser Aktion zu beteiligen. Der Inhalt unterliegt keinerlei Richtlinien. Einen Abdruck honorieren wir mit 20,– bis 40,– DM.

Tucker Zimmerman in Landau

Zu fünft fuhren wir von Karlsruhe aus nach Landau/Pfalz, um ihn zu sehen. EWH, Aula, 20 Uhr, lautete die Ankündigung auf den leider viel zu spärlich aufgehängten Plakaten. Wir waren etwas zu früh an Ort und Stelle. So setzten wir uns in die Cafeteria und unterhielten uns über Tucker. Drei von uns kannten ihn noch nicht, doch die ihn kannten, hatten rasch durch Vorspielen seiner LP TUCKER ZIMMERMAN (Autogram Allp - 117; zu beziehen über Autogram & Folk Records, 4405 Nuttuln, Burgstraße 9) neue Freunde für ihn gewonnen.

Dann, kurz vor 20 Uhr, ging auf einmal neben der Cafeteria die Tür auf und herein kam ein langhaariger, schlaksiger Typ mit Brille; schlecht rasiert, die Gitarre unterm Arm, in Levis und Parka – stand er ziemlich verloren da. Tucker kam zu uns, ließ sich zeigen wo er spielen sollte, setzte sich und vertrieb sich mit Kaffee und heißen Würstchen die Zeit bis zu seinem Auftritt.

Dieser verzögerte sich ziemlich; denn es wurde noch umdisponiert. In der Aula bereitete man eine Gemäldeausstellung vor, die Mensa hielt man für zu groß, in Anbetracht der wenig erschienenen Leute. Schließlich hatte man einen Tagesaufenthaltsraum für günstig befunden, und jetzt hatten sich doch etwa 80 Zuhörwillige eingefunden.

Schnell wurden Mikrofon und Lautsprecher aufgestellt – und Tucker begann. Obwohl alles, was wir bisher über ihn gehört oder gelesen hatten, durchweg positiv gewesen war – muß ich zugeben, daß dieses Konzert alle meine Erwartungen bei weitem übertraf. Tucker begann mit zwei Songs über Amerika, um dann mit einigen Titeln aus der oben erwähnten LP fortzufahren. Nach Titeln wie „Another Normal Day", „Freeway", „Back On The Road Again" und „Left Hand Of Moses" hatte er das übrigens ganz ausgezeichnete Landauer Publikum, das ihn bis auf wenige Ausnahmen (ganz wenige Ausnahmen) mit Sicherheit noch nicht kannte, auf seiner Seite. Seine einfache, ungekünstelte sensible Art seine Lieder – ein Bob Dylan hätte sie nicht besser schreiben können – vorzutragen, war sehens- und hörenswert. Man muß diesen Song-Poeten einfach selbst erlebt haben, um sich die Begeisterung der Zuhörer vorstellen zu können, die sich in nicht endenwollendem Beifall äußerte. Ein Sänger ohne jede Show, ohne jede Verstellung, völlig natürlich. Ein Songwriter, bei dem man merkt, daß er musiziert aus Spaß an der Sache, weil die Musik sein Leben ist. Man kann nur hoffen, daß sich diese Einstellung Tuckers nicht ändern wird.

Nach etwa einer Stunde, gegen 21.30 Uhr – eine kleine Pause. Tucker hatte bis dahin – von ein paar Beifallspausen abgesehen, voll durchgespielt. Eine Zigarettenlänge später begann er mit dem zweiten Teil seines Konzertes.

Was unmöglich schien, geschah – Tucker steigerte sich noch mit Liedern wie „She's An Easy Rider", „Canary Island Rain" und seinem Schlußtitel „Keep That Fire Burnin'" (zweifellos ein Hit, würde er auf Single erscheinen). Er brachte es fertig, das Publikum restlos in seinen Bann zu schlagen. Nach langanhaltendem Beifall ergriff er noch einmal seine 12-saitige Gitarre, um sich mit einem letzten Lied zu verabschieden.

Tucker Zimmerman live zu sehen und zu hören ist etwas Einmaliges. Seine Songs, die sich von Balladen vom Schlage eines Bob Dylans oder Shawn Phillips bis hin zu einfachen Liedern à la Neil Young erstrecken – ohne ihn mit diesen vergleichen zu wollen; denn Tucker ist eben Tucker – sowie seine überragende Persönlichkeit machen ihn unvergessen. Ein Musiker, der auf alle überflüssigen Gesten und Worte verzichtet, der in seiner Musik vollkommen aufgeht, der spielt, als sei er ganz für sich allein.

Ein Wort noch zu seinen Texten: Tucker Zimmerman erzählt in seinen Songs von den Träumen, Wünschen und Sehnsüchten der Menschen, von guten und von schlechten Zeiten, von eigenen Erlebnissen, vom Alltag (wobei er jedoch nie sozialkritisch wird). Auch wer in seinen Texten politische Aussagen sucht, wird enttäuscht. Tucker Zimmerman macht Musik zum Lauschen, zum Erholen, Musik, bei der es sich bestimmt lohnt, zuzuhören.

Manfred Bishlinger/Hans Hüther, Malsch
(Verantwortlich: syb)

★ ★ ★

Deep Purple & Dick Heckstall-Smith-Group in Frankfurt

Deep Pruple, eingeschriebene und aktive Mitglieder des englischen Holzhackervereins, rodeten auf ihrer jüngsten Public-Relations-Tour durch die BRD sämtliche Waldbestände Westdeutschlands im Alleingang.

Zuvor gab's ein Bonbon: „8 o' clock in time, a great group, The Dick Heckstall-Smith-Group!" Mitgebracht hatte der Ex-Colosseum-Saxophonist einen starken Bassisten (Bill Smith) – Orgel, Schlagzeug und (mehrstimmiger) Gesang hingegen schallten nur mittel- bis routinemäßig, der Gitarrist reproduzierte lediglich tausendfach Vorgekautes, Unverdautes. Dem Quintett, krampfhaft bemüht, eingehörten COLOSSEUM-Stil vergessen zu lassen, fehlte exakt deren spielerische Unbekümmertheit. Mit Bierernst werden die einzelnen Solisten, isoliert vom Band-Kontext, steif und unmotiviert vorgestellt – umständliche und überholte Konservativ-Prozedur. Improvisationsbegabte Handwerker wissen sich auch im Kompakt-Sound ins rechte Spot-Light zu rücken, wie es Heckstall-Smith auch mehrfach beweist.

Die Teenies im Hallendunkel, ganz auf Purple-Sound programmiert, werden ungeduldig, da hilft auch dreimalig wiederholte „This is the Dick Heckstall-Smith-Band"-Eigenwerbung nicht viel, das quicke Wha-Wha-Heimorgel-Solo und die aufdringlich-störenden Text-Teile reizen eher zu unwirsch-enttäuschtem Gähnen, denn zu frenetischem Comeback-Jubel. Wahrlich, ein hungerstillendes Wagnis war dieser auf 55 Minuten gelängte Appetitanreger nicht, das Hauptgericht läßt also einiges mehr an Ton-Kalorien erwarten. Zum Schluß darf Heckstall-Smith, dessen Schar ganz zu Unrecht nach ihm benannt wurde, zeigen, daß er eine Gruppe in anspruchsvollere Zonen führen könnte – es bleibt nur ein kurzes Aufbäumen. Das Rock-Jazz-Konglomerat, nicht free, weil immer gleich, nicht swinging, weil zu verkrampft, verharrt in Stagnation. „That's it from the Dick Heckstall-Smith-Group." Ja, that's it.

Endlich die Holzfäller! Ian Gillans uriges „Yeah", erster Beitrag zur „unglaublichen Bühnen-Show" (ganzseitiges Inserat im NEW MUSICAL EXPRESS), verhilft erwartungsfrohen Pop-Pilgern (Durchschnittsalter: 16 1/2) zur dringend benötigten Aggressionsabfuhr in Form von nicht minder urigen „Yeah"-Schreien. „Highway Star", erster Titel, gibt Ritchie Blackmore Gelegenheit, seine seit Jahren eingefahrenen Gliedfertigkeiten von Neuem unter Beweis zu stellen: wo andere

ihren dicksten Finger zum Fender-Festhalten benutzen, arbeitet Blackmore auf der tiefen E-Seite seiner Stratocaster damit; nach jedem Stück schüttelt der mit rastlosem Daumen begabte Gitarrenartist schweißgeschwängerte Fan-Greifer – jede Hand eine, zwei, drei vier . . . LPs. Aus Zeitgründen beschränkt er sich später mehr und mehr auf rationelleres und hygienischeres Finger-Streifen.

Die nächsten Titel, „Smoke On The Water", „Strange Kind Of Woman", laufen nach dem gleichen Schema ab: aufklärende, von wenigen verstandene Worte zu Beginn, fettes Gillan-Lachen, Gesang im Hitstil, dann im längeren Mittelteil Zwiesprache zwischen Gillan-Blackmore oder Lord-Blackmore. Nur wird Zwiesprache bei den fünf Profi(t)-Fachwerkern deshalb zur Sprachlosigkeit, weil seit IN ROCK das gleiche gesprochen wird – perfekt einstudierte Versatzstücke, die früher in „Black Night", heute in „Smoke On The Water" kolportiert werden.

Eine weitere Zahnplombe mit Charts-Format: „Mary Long", aus ihrer nächsten LP mit dem bezeichnenden Titel WHO DO WE THINK WE ARE? Die Light-Show, stetig flackernd, blinkend, strahlend, gleißend, dient weder, wie bei Pink Floyd und Genesis zur Ergänzung, noch gar zur Veredelung der Musik, sondern ist bloßer Stimmungseffekt. Die fünf Hardrocker wirken, obgleich Teenie-Spezialisten, nicht, wie T. Rex und Konsorten, einschläfernd; ihre Live-Nummern können sich, im Gegensatz zu ihren anderen Produkten hören lassen – vielleicht weil sie relaxed und unverkrampft, fast enthusiastisch gebracht werden. Wer sie zum ersten Mal sieht, könnte ihnen Spontan-Improvisationen, Themenvariationen und Freude am Spiel nachsagen. In „Lazy" kontrastiert Jon Lord klassische Orgelthemen und Zitate völkischen Liedguts mit Sirene, Sinustönen und Hammond-Lamento, danach widmen sich Blackmores beringte Finger wieder der ahornveredelten Stratocaster zum wiederholten Saiten-Tasten-Dialog. Ian Paices obligates Drum-Solo hat sich in 3 Jahren nur wenig verändert und Gillans *folky* Mundharmonika-Gebläse ist auch ganz und gar fehl am Platze. „Space Truckin' " übernimmt den früher von „Mandrake Root" bestrittenen Aggressiv-Teil, ansonsten alles unverändert, nur die Strobe-Flash-Lights sind (der Augenarzt hat abgeraten) wattärmer – dafür wird Ritchie beim (entschärften) Guitar-Smash von rauchigem Nebel umspült; zwei Roadies klammern unterdessen die als Zielscheibe mißbrauchten Marshall-Türme.

Nach 80 Minuten zieht's „the greatest group in earth" (so ein Konzert-Manager) ins Hilton, vorher reicht man noch ein Dessert: „Speed King", aufgewärmte Bratkartoffeln von vor-vorgestern, seit IN ROCK im Repertoire. MADE IN JAPAN, August 72 in Osaka/Tokio konservierte Live-Produktion, vom Lable als „bester Live-Mitschnitt, der je gemacht wurde" apostrophiert, enthält die meisten Titel der perfektionierten, blutleeren Stage-Performance

Hans Jürgen Richter

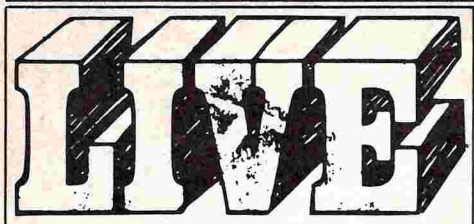
★ ★ ★

CAN in Göttingen und Kassel

Am 18. Januar spielten Can in Göttingen, zehn Tage später in Kassel. Der erstaunliche Unterschied zwischen beiden Auftritten bewies, daß Can nicht zu den Gruppen gehört, die ein genau vorgeplantes und eingeübtes Programm herunterleiern (was nicht heißen soll, daß jedes einstudierte Bühnenkonzept von Übel sein muß). Die fünf Mitglieder der Can sind zweifellos Musiker, denen nichts an der Reproduktion fertiger Stücke liegt. Ihre Musik lebt von der Atmosphäre, in der sie stattfindet, sie artikuliert die Stimmung der Musiker und ihrer Zuhörer und zwar äußerst feinnervig und kompromißlos Diese Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum – die eigentlich bei jeder guten Live-Improvisation entstehen müßte, wenn sie mehr sein will, als die Befriedigung eines ästhetischen Konsumbedürf-

Can

Foto: Hesterberg



nisses – ist heute tatsächlich seltener zu merken, als man erwarten könnte. (Die Gründe für dieses Fehlen von Kommunikation wäre zweifellos einer ausführlicheren Darlegung wert.)

In Göttingen spielten Can in einem Saal mittlerer Größe, in dem man die vorderen Stuhlreihen weggeräumt hatte, was einen nicht unwesentlichen auflockernden Effekt hatte. In den ersten Minuten spielten sie sich noch etwas unentschlossen ein, fanden aber bald den roten Faden und dann ging es wirklich los. Jedes Stück steigerte sich schneller und ekstatischer als das vorhergehende, angetrieben von dem fantastischen Schlagzeuger Jacki Liebezeit, stellenweise nur noch Rhythmus, motorisch und dennoch dauernd wechselnd, in den sich auch Sänger Damo Suzuki wie ein Percussion-Instrument integrierte. Den Schluß vor der Pause bildete schließlich ein orgiastisches Tonchaos mit sich überschlagenden Drums und Generator-Geheul. Das Publikum, noch halb betäubt, spendete Beifall.

In der zweiten Konzerthälfte wurden Can zunehmend komplizierter, die Harmonien wurden undurchsichtiger, teilweise atonal. Vereinzelte Pfiffe kamen auf, durch die die Musiker aber offenbar nur noch stimuliert wurden. Zwischen zwei Stücken kamen Rufe. „You Doo Right, You Doo Right!" die sich wohl der Doppeldeutigkeit nicht bewußt waren. Zunächst jedenfalls waren Can nicht bereit, einen ihrer bekannten *Knüller* zu bringen. Einige Verärgerte verließen den Saal. Eine kurze Einlage mit dem soundtrack des letzten Tatort-Krimis war eher ironisch aufzufassen, als Trost für diejenigen, die bis jetzt vergeblich auf Vertrautes gewartet hatten.

Im Finale kniete Holger Szukay vor der Baß-Gitarre, auf der er ständig ein und denselben Ton wiederholte, wie ein immer schneller werdendes Uhrwerk, das die ganze Gruppe endlich auf dem Höhepunkt zum Überdrehen brachte. Der Zusammenbruch entließ die Zuhörer wie aus einer hypnotischen Umklammerung. Der Beifall war einhellig.

Die Besucher der geschmacklosen bahnhofsähnlichen Kasseler Stadthalle waren wahrscheinlich mehr Durbridge- als Can-Freunde. Schon wenige Minuten nach Beginn des Konzertes wurde es unruhig, da man weder „Spoon" noch einen anderen „Hit" zu hören bekam. Nach zehn Minuten gingen die ersten, Türen klappten, bald erinnerte die Szene an eine Cocktail-Party mit Tanzkapelle im Hintergrund. Dieses Desinteresse beantworteten Can ihrerseits mit lustlosem Geklimper ohne Spannung. Einige Ansätze, das Publikum doch noch zum Mitdenken zu bewegen, blieben unbeachtet. Die Can sahen sich zu guter letzt also genötigt, „Spoon" anzustimmen; der Applaus kam prompt, endlich konnte man mitklatschen. Es scheint eine weit verbreitete Meinung zu sein, daß Im-Takt-Klatschen gleichbedeutend mit Kommunikation ist. *Ali Hoernigk, Kassel*

★ ★ ★

Tangerine Dream in Mönchengladbach

Man nehme ein paar Orgeln, Gitarren und einen Moog-Synthesizer, lasse drei Typen darauf 'rumhacken und schon hat man einen von diesen primitiven Geräuschemachervereinen.

Auf diese Art wird die Musik der Berliner Gruppe Tangerine Dream von den meisten Leuten – auch von vielen Jugendlichen – angegriffen.

Ich hatte vor kurzem Gelegenheit, die Klangexperimente der Tangerine Dream in einem Mönchengladbacher Gymnasium näher kennenzulernen. Auch hier stellte sich die Frage, ob die Band in der Lage sein würde, ein durchweg junges Publikum zwischen 14 und 18 Jahren mit einer Musik anzusprechen, die vom Zuhörer sehr viel Konzentration erfordert.

Tangerine Dream ging das Problem völlig richtig an, indem sie das Publikum nicht direkt mit ihrem Sound überrollten, sondern versuchten sich zunächst auf die Zuhörer einzustellen. Sanfte Orgelpassagen, untermalt von kosmischen Klängen, schwollen langsam zu einem gewaltigen Orkan von Melodien an, die kaum merklich mit den Geräuschen des Moog zu einer Einheit verschmolzen.

Besonders die vielfachen Variationen mit Hilfe des Synthesizers trugen erheblich zur Erweiterung des Sounds bei, so daß sich der Zuhörer fortwährend mit neuen Klangkombinationen konfrontiert sah. Den wahren Wert der Musik erkannte man aber erst bei völliger Konzentration. Man ließ sich von den Melodien tragen und verlor dabei jedes Gefühl für Zeit und Raum.

Dieser Genuß blieb leider nur wenigen Zuhörern vergönnt, da das Gros des Publikums sich offenbar nicht auf die musikalische Ausdrucksweise der Tangerine Dream einstellen konnte. So häuften sich Buhrufe und Pfiffe und daher war es verständlich, daß die Band das Konzert nach etwa 1 1/2 Stunden abbrach.

Anschließend hatte ich noch Gelegenheit zu einer kurzen Unterhaltung mit Edgar Froese, dem Leader der Tangerine Dream. Er meinte: Die Band wolle nicht auf irgendwelche Probleme aufmerksam machen, sondern lediglich sich selbst – ihre Erfahrungen und Gefühle – in Musik umsetzen. Tangerine Dream unterwerfe sich dabei nicht vorher festgelegten Themenschablonen, sondern lasse sich von ihrem Denken und Fühlen leiten. So entständen rein intuitive Melodien, die es dem einfühlenden Zuhörer ermöglichen, eine Beziehung zu sich selbst anzuknüpfen. Auf die Frage nach der Ursache für die häufige Ablehnung ihrer Musik, meinte Froese: Es sei ein Problem der heutigen Zeit, daß nur noch wenige Menschen in der Lage sind, sich voll zu konzentrieren und auch dazu, diese Situation zu ändern, wolle Tangerine Dream mit ihren neuartigen Musikexperimenten anregen. *Jürgen Weintz, Dremmen*

★ ★ ★

Witthüser & Westrupp und Wallenstein in Witten

Ich habe mit Absicht einige Tage verstreichen lassen, bevor ich mit diesem Konzertbericht begann. Hätte ich einen Tag nach dem Konzert geschrieben, wäre ich eventuell zu polemisch geworden. Ich glaube aber, daß jeder, der das Konzert gesehen hat, mit Enttäuschung das Ruhrstadttheater verließ, außer er hat das Sweet-, Middle Of The Road-Niveau noch nicht hinter sich.

Über Witthüser & Westrupp brauche ich nicht viel zu schreiben. Bei beiden wußte ich ja, was mich erwartete. Mich interessierte lediglich, ob dieses Duo ihr ohnehin schon mieses Niveau noch weiter steigern würde. Sie taten es. Schwaches technisches Können und schwachsinnige Texte gaben sich die Hand. Ich kann nicht verstehen, wieso der Großteil des Publikums auch noch klatschte.

Mein eigentliches Interesse galt nur Wallenstein. Einige Tage vorher hatte ich mir ihr zweites Album MOTHER UNIVERSE angehört. Danach wollte ich schon von einem Konzertbesuch absehen, denn gegenüber der BLITZKRIEG-LP erschien mir MOTHER UNIVERSE doch als glatter Niveauabfall. Mit der Hoffnung, Wallenstein live stärker anzutreffen, wagte ich es dann doch. Das erste Stück war dann auch meinen Erwartungen entsprechend. Ein vielversprechender Auftakt. Doch was danach folgte, konnte mir keine Bewunderung mehr abringen. Die Gruppe brachte unter anderem die Stücke „Relicts Of The Past", „Brainstorm" und „Mother Universe". Alles klang aber noch schwächer als auf der LP. Auch die Technik ließ viel zu wünschen übrig. So fiel die Orgel mehrmals aus. Aber bei dem Klangbrei, der einem von der Bühne entgegenkam, hätte man auch ohne sie weiterspielen können. Es klang ja doch alles gleich.

Und noch etwas: die Gruppe sollte sich mal um einen vernünftigen Sänger bemühen, denn an diesem Abend wirkte der Gesang eher störend als bereichernd. Aufgrund des Defekts an der Orgel beendete die Gruppe dann nach ca. 50 Min. (in Worten: fünfzig) ihren Auftritt mit dem Hinweis, irgendwann einmal in Witten für 1 DM zu spielen. Diese Mark kann ich mir sparen. Zum Schluß aber ein Lob der Stadt Witten, die sich seit einigen Monaten doch mehr um die Popmusikfreunde kümmert. So spielte im November vergangenen Jahres Alexis Korner im Ruhrstadttheater – das beste Konzert, was ich bisher erlebt habe.

Bernhard Gessmann, Witten

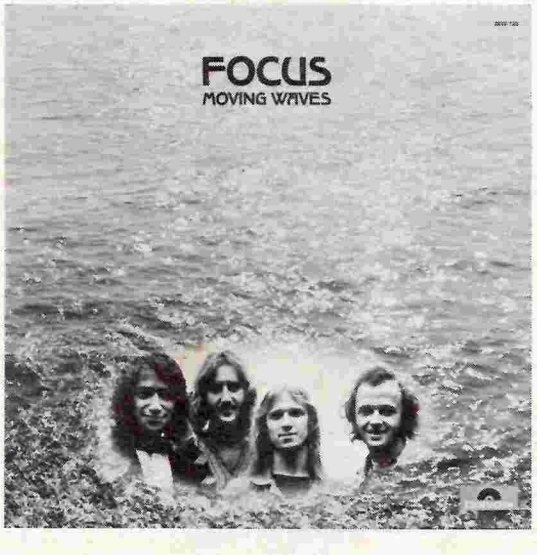
FOCUS

Jan Akkerman, Thijs van Leer, Pierre van der Linden, Bert Ruiter.

Von MELODY MAKER zur „größten Hoffnung für 1973" erklärt.

NEW MUSICAL EXPRESS POLL 1972:
6. Platz d. Gitarristen Jan Akkerman (noch vor Carlos Santana!)
4. Platz d. Instrumentalisten Tijs van Leer.

FOCUS III., Doppelalbum, Polydor, 2612 024



MOVING WAVES, Polydor 2310 150

Der Erfolg der FOCUS ist den englischen und amerikanischen Charts abzulesen: Z. B. Hocus Pocus (auf Moving Waves) und Sylvia (auf FOCUS III) FOCUS ist auf dem besten Weg.

Nur wer FOCUS selbst besitzt, kann sich ein wahres Urteil bilden.

Polydor

DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT

frischwärts®

Trink Coca-Cola SCHUTZMARKE

frischwärts –
aus jedem Augenblick
das Beste machen.
Die guten Momente im Alltag erkennen –
das ist unsere lebendige Welt.
Und COKE gehört dazu.

„Ja, wenn ihr keine Fahrkarte habt"

C/L/16b/73